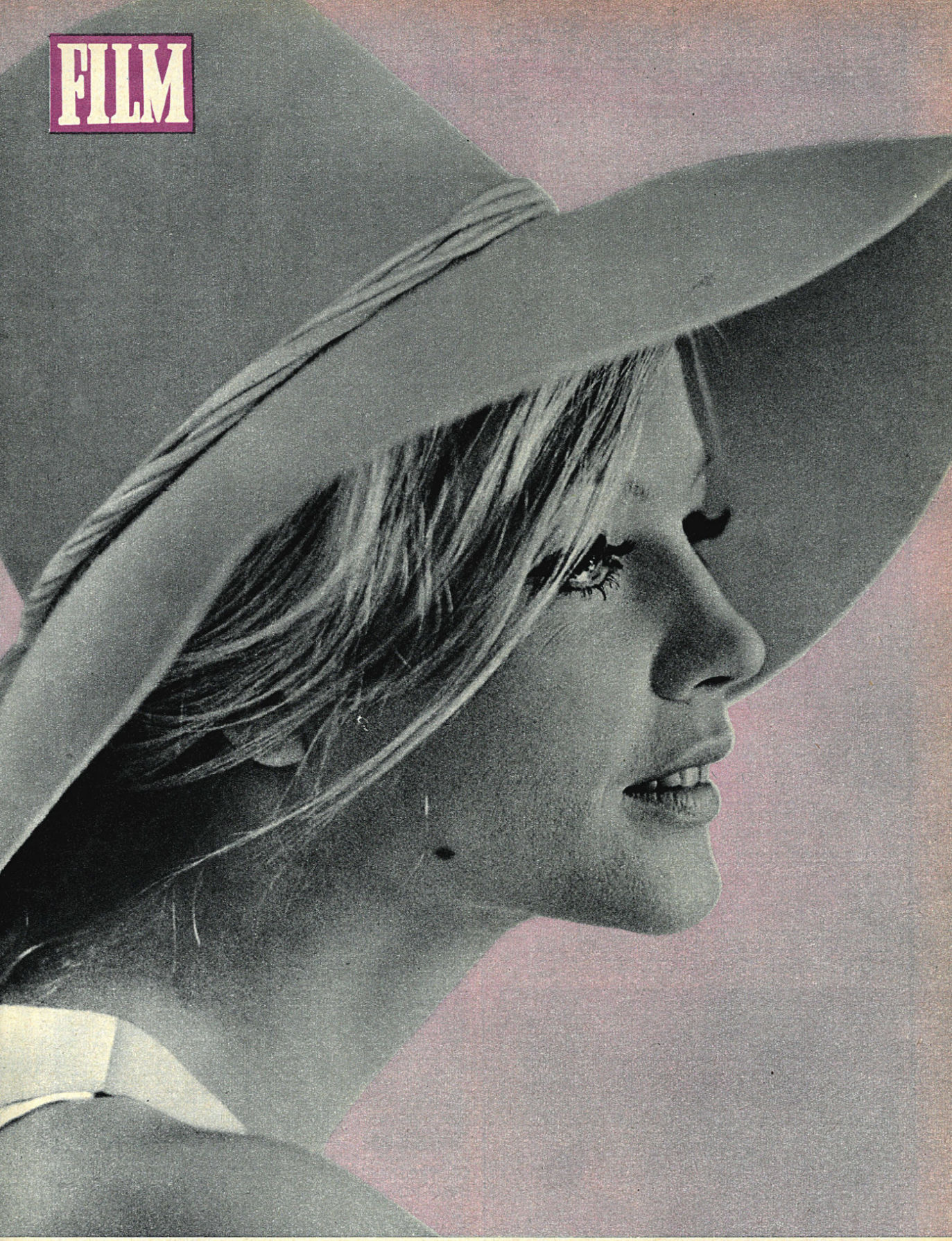
FILM



TRAUDL KULIKOWSKY (NRD)

Fot. G. Linke

• NR 21 (1224) • ROK XXVII • 21 MAJA 1972 • CENA 3 ZŁ •

tydzień w filmie

● 1 sekretarz KC PZPR, Edward Gierek, przyjął 2 maja reprezentację związków twórczych, organizacji kulturalnych i działaczy kultury z całego kraju. W spotkaniu uczestniczyli także przedstawiciele władz partyjnych i państwowych, m. in. członek Biura Politycznego, sekretarz KC PZPR, Jan Szydlak oraz minister Kultury i Sztuki, Stanisław Wroński. Wśród zaproszonych znaleźli się ludzie filmu: Jerzy Antczak, Mariusz Dmochowski — przewodniczący Zarządu Głównego Związku Zawodowego Pracowników Kultury i Sztuki, Gustaw Holoubek — przewodniczący Zarządu Głównego Stowarzyszenia Polskich Artystów Teatru i Filmu, Jerzy Kawalerowicz — przewodniczący Zarządu Głównego Stowarzyszenia Filmowców Polskich, Kazimierz Kutz, Tadeusz Łomnicki oraz Czesław Petelski. W czasie spotkania, trwającego przeszło trzy i pół godziny, mówiono o najbliższych planach rozwoju kultury polskiej. Dyskutowano m. in. o przyspieszeniu rozbudowy bazy technicznej filmu.

● 6 maja podpisano w Berlinie plan współpracy między kinematografiami Polski a NRD na rok 1972. Pod dokumentem złożyli swe podpisy: wiceminister Kultury i Sztuki PRL, Czesław Wiśniewski, oraz wiceminister Kultury NRD, Günter Klein. Plan przewiduje m. in. współpracę przy realizacji polskiego filmu „Na krawędzi" oraz niemieckiego filmu „Klucze". Planowane są wspólne prace nad technologią produkcji filmów telewizyjnych oraz nad unowocześnieniem zaplecza technicznego obróbki filmów. Przewiduje się wymianę informacji i materiałów filmowych, materiałów archiwalnych oraz kronik, a także wymianę doświadczeń w dziedzinie produkcji, rozpowszechniania i społecznego odbioru filmów.

Dokument zapowiada opracowanie perspektywicznego planu współpracy między obydwiema kinematografiami. Ponadto w roku bieżącym zorganizowane zostaną na zasadzie wymiany przeglądy filmowe, wystawy plakatów i fotosów. Przewidziana jest wymiana delegacji oraz wzajemny udział w festiwalach.

● Członek Biura Politycznego, sekretarz KC PZPR, Jan Szydlak spotkał się 8 maja z egzekutywą POP przy Przedsiębiorstwie Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe". Przedmiotem dyskusji były aktualne problemy kinematografii polskiej. W spotkaniu uczestniczyli: kierownik wydziału Kultury KC PZPR, Jerzy Kwiatek i sekretarz KW PZPR, Antoni Juniewicz.

● Zakończył się XI Festiwal Filmów Turystycznych, zorganizowany przez Centralny Ośrodek Informacji Turystycznej oraz Polskie Towarzystwo Turystyczno-Krajoznawcze. Jak już pisaliśmy, festiwal odbywał się w dwu etapach. W pierwszym — jury konkursu wybrało sześć najlepszych pozycji spośród 60 filmów, nadesłanych przez krajowe wytwórnie filmowe. Następnie odbył się plebiscyt widzów: 6 wybranych filmów wyświetlano w szesnastu województwach kraju, w okresie od 1 września do 31 grudnia. Obejrzało je 90.270 widzów; 33.293 widzów wypełniło karty plebiscytowe, głosując na najlepszą pozycję festiwalu.

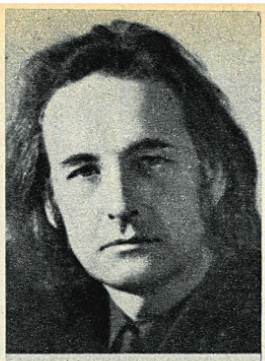
Pierwsze miejsce uzyskał film „Sam wśród ptaków" Janusza Kidawy (WFD), zdobywając 11.744 głosy. Na dalszych miejscach uplasowały się: „Ziemia Kielecka" Marii Kwiatkowskiej (WFD — 7.716 głosów), „Godzina 11.15" Ludwika Perskiego (WFD — 7.481 głosów), „Ratusz w Gdańsku" Jadwigi Żukowskiej (WFD — 6.834 głosy), „Złoty wiek Pomorza i Warmii" Zbigniewa Bochenka (WFO — 3.142 głosy) oraz „Pod Bolesławcem" Witolda Żukowskiego (WFO — 2.116 głosów).

● Jak już pisaliśmy, w dniach 4—7 maja odbył się w Warszawie VII Festiwal Etiud Filmowych. Jury w składzie: Tadeusz Konwicki (przewodniczący), Andrzej Kondratiuk, Krzysztof Mętrak, Andrzej Ochalski, Marek Piwowski, Jerzy Rudziński, Andrzej Słowicki, Michał Spandowski, Mariusz Walter i Henryk Zieliński — obejrzało 35 filmów, zrealizowanych przez studentów Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej. Grand Prix festiwalu — nagrodę wiceministra Kultury i Sztuki, Czesława Wiśniewskiego — przyznano filmowi „Dzień pracy" reżyserii Andrzeja Barańskiego, ze zdjęciami Zbigniewa Rybczyńskiego. Ponadto przyznano: nagrodę Rady Naczelnej ZSP — filmowi „Argentyna" reżyserii Sławomira Piwowarskiego, ze zdjęciami Krzysztofa Riegego; nagrodę Polskiej Federacji DKF-ów — Andrzejowi Barańskiemu za filmy „Dzień pracy", „Podanie" i „Kręte ścieżki"; nagrodę redakcji tygodnika „Ekran" — filmowi „We dwoje" reżyserii Andrzeja Bednarka, ze zdjęciami Jerzego Zawadzkiego; nagrodę DKF „Zygzakiem" — filmowi „Jutro" reżyserii Wojciecha Wiszniewskiego, ze zdjęciami Włodzimierza Kozłowskiego; nagrodę redakcji „Expressu Wieczornego" — filmowi „Pytania" reżyserii Feliksa Falka, ze zdjęciami Ryszarda Jaworskiego. Wyróżnienia przyznano filmowi „Zofia i Ludmiła" reżyserii Hamida Bensaida, ze zdjęciami Andrzeja Półrolniczaka oraz Jackowi Zygadle za zdjęcia do filmów „Listopad", „Siła przebicia" i „Lustro".

Nagroda Klubu Krytyki Filmowej przypadła filmowi „Podanie" reżyserii Andrzeja Barańskiego, ze zdjęciami Zbigniewa Rybczyńskiego. Nagrodę publiczności, ufundowaną przez DKF „Kwant", otrzymał film „Siła przebicia" reżyserii Feliksa Falka, ze zdjęciami Jacka Zygadły.

● W dniach 3—5 maja trwał w Poznaniu Przegląd Filmów o Sztuce, zorganizowany przez tamtejszą ekspozyturę Centrali Filmów Oświatowych „Filmos". Biuro Wystaw Artystycznych, Stowarzyszenie Historyków Sztuki oraz Pałac Kultury w Poznaniu. Impreza odbyła się z okazji „Roku Filmu w Wielkopolsce".

Tadeusz Konwicki wręcza nagrodę Andrzejowi Barańskiemu



ANDRZEJ WAJDA

TESTIGO Y CONCIENCIA DE UNA GENERACION

Hiszpańska publikacja poświęcona Andrzejowi Wajdzie

film polski na świecie

FILMY WAJDY W HISZPANII

Przegląd filmów Andrzeja Wajdy stał się wydarzeniem kulturalnym w Hiszpanii. Co roku Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Valladolid (pięćsettysięczne miasto położone w środkowej Hiszpanii) organizuje retrospektywę twórczości jednego z klasyków współczesnego kina. Po filmach Renoira i Rosselliniego, w tym roku przyszła kolej na Andrzeja Wajdę. W wielkim kinie „Avenida", nabitym po brzegi publicznością, przeważnie młodą, przedstawiono filmy polskiego reżysera. W zabytkowym Domu Cervantesa, w gronie kilkudziesięciu krytyków, filmowców, artystów — odbywała się sesja krytyczna poświęcona sztuce naszego rodaka. Referaty wygłosili: dwaj Hiszpanie — Manuel Alcala i Pedro Crespo, Włoch Stefano Rulli, Argentyńczyk José di Zeo (były asystent Wajdy), a także polscy krytycy: Krzysztof Teodor Toeplitz i Bolesław Michałek; po czym odbyła się dyskusja, w której zabierało głos kilkadziesiąt osób. Przygotowano na tę okazję specjalne wydawnictwo, a stenogram dyskusji wydany zostanie w książce, którą redaguje organizator przeglądu Antonio Pelayo.

Filmy Wajdy odniosły wielki sukces. Były dotąd mało znane w Hiszpanii; jedynie „Popiół i diament" wyświetlano publicznie, chociaż w ograniczonym zasięgu. Okazało się tymczasem, że hiszpańscy miłośnicy filmu i wyrobiona publiczność, szczególnie młodzież uniwersytecka, doskonale orientuje się w twórczości naszego rodaka, choć znała ją tylko ze słyszenia. Na zakończenie, przy okazji wręczania Wajdzie pamiątkowego medalu, publiczność zgotowała polskiemu artyście długotrwałą owację. Entuzjastyczne głosy można też było znaleźć w prasie hiszpańskiej. Jest to, jak się zdaje, pierwsza od lat polska impreza kulturalna w Hiszpanii, która zyskała tak entuzjastyczne przyjęcie i zyskała polskiej kulturze znaczny rozgłos. Dodać trzeba, że film „Życie rodzinne" Krzysztofa Zanussiego uzyskał na festiwalu nagrodę San Gregorio, jedną z najważniejszych.

(bm)

tematy dnia

SPOTKANIE DWU POKOLEŃ

Młodzi reżyserzy-dokumentaliści, Józef Gębski i Antoni Halor („Testament", „Drzewo szczęśliwe", „Czarne-zielone"), rozpoczynają w połowie czerwca realizację swego pierwszego, pełnometrażowego filmu fabularnego „Opis obyczajów". Pytamy o szczegóły projektu.

– Akcja filmu toczy się w ciągu jednego lata. Jest to historia grupy studentów-etnografów, którzy wyjeżdżają w Góry Świętokrzyskie na praktykę wakacyjną. Zaopatrzeni w nowoczesny sprzęt, mają zająć się badaniem i utrwalaniem na taśmie filmowej i magnetofonowej reliktów kultury ludowej. Po przybyciu na miejsce studenci nawiązują kontakty z mieszkańcami okolicznych wsi, rozpoczynają wstępne wywiady, rozmowy. Są coraz bardziej zafascynowani tym światem; zarazem jednak coraz bardziej sprzeniewierzają się swej naukowej misji. Fascynuje ich bowiem nie samo zjawisko kultury ludowej, lecz raczej – ludzie, ich przeszłość. Niemal wszyscy mieszkańcy tamtych okolic przeszli ciężkie doświadczenia w latach 1939–1945; wojna wycisnęła na ich psychice niezatarte piętno.

Młodzi studenci stają więc nieoczekiwanie oko w oko z przeszłością; przy pomocy magnetofonów i kamer filmowych pragną teraz rejestrować nie różne warianty gwar ludowych, tańców i przyśpiewek, lecz wspomnienia wojenne miejscowej ludności. W trakcie wywiadów młodzi ludzie zaczynają porównywać swe własne osiągnięcia życiowe, ambicje, ideały – z osiągnięciami i ideałami swych rozmówców. Wywiad etnograficzny przeradza się w dyskusję między reprezentantami dwu pokoleń.

– Czyżby więc film o konflikcie pokoleń?

– Może nie o konflikcie, ile raczej o próbie wzajemnego porozumienia się. Każde pokolenie dąży do tego, by się wypowiedzieć, by wyrazić swe własne trudności, żale, radości. Cały kłopot w tym, że wszyscy chcą mówić, a nikt nie chce słuchać: ani starzy – młodych, ani młodzi – starych. Chcielibyśmy zrobić film o przełamywaniu tej izolacji.

– Jaki jest efekt tej konfrontacji? Czy młodzi gotowi są zaakceptować ideały starszego pokolenia?

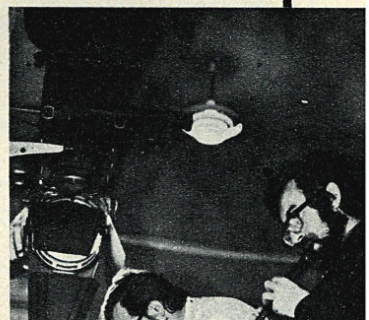
– Nie chcemy sięgać do zbyt łatwych rozwiązań. Faktem jest, że „starzy" górują nad „młodymi" doświadczeniem, że mieli trudniejsze życie, że wcześniej musieli brać na swe barki ciężar odpowiedzialności. Ale zarazem jest w ich świecie wiele mitów, prawd trudnych do sprawdzenia. Przykład: w trakcie swych rozmów studenci słyszą kilkakrotnie o wielkiej egzekucji, która odbyła się we wsi w czasie okupacji. Próbują znaleźć naocznych świadków tego wydarzenia, ale okazuje się, że świadków już nie ma; wszyscy mieszkańcy znają ten fakt z opowiadań.

Ostatecznie w finale obydwa pokolenia pozostają przy swoich prawdach. Jedyny ich sukces polega na tym, że w jakimś momencie nawiązano nić porozumienia.

– Kto zagra w „Opisie obyczajów"?

– Wyłącznie aktorzy niezawodowi. Będziemy realizować film w Górach Świętokrzyskich – zarówno plenery, jak i wnętrza naturalne. Chcemy posłużyć się techniką zdjęć z dźwiękiem stuprocentowym. W sumie – chodzi nam o to, by zarejestrować na taśmie jak najwięcej prawdy o mieszkańcach tych ziem.

Rozmawiał: ski



Antoni Halor (z lewej) i Józef Gębski

OSTATNI SEANS

— *Zafascynował mnie pomysł nakręcenia filmu, który rozgrywałby się na początku lat pięćdziesiątych i pokazywał przemiany zachodzące na prowincji wraz z likwidacją kin i inwazją telewizji. Kończyła się wtedy cała epoka świata marzeń, nastawał okres nowych snów* — mówi młody reżyser amerykański, Peter Bogdanovich o swoim filmie „Ostatni seans". Odtworzony w nim obraz amerykańskiej prowincji sprzed dwudziestu lat okazał się tak prawdziwy, przejmujący, daleki od znanych stereotypów ekranowych, że niektórzy krytycy skłonni są widzieć w Bogdanovichu nowego Orsona Wellesa, a w każdym razie twórcę bliskiego Fordowi i Hawksowi.

Bo też umieszczając akcję na przełomie epoki kina i telewizji, reżyser starał się nie tylko uchwycić typową obyczajowość i mentalność, kształtującą się pod wpływem tych najpotężniejszych środków kultury masowej: Bogdanovich dokonał także pewnego przekornego zabiegu, dając świadectwo przeciwstawne temu, jakie amerykańskiej prowincji wystawiła tamtejsza telewizja w najpopularniejszym, swoiście „matysiakowym", serialu — „Peyton Place". Małomiasteczkowa saga Bogdanovicha nie ocieka sentymentalizmem i moralizatorstwem. *„Jednym z głównych walorów tego wspaniale skromnego filmu jest to, że reżyser nigdy nie korzysta z łatwej okazji mieszania nostalgicznych nastrojów swych bohaterów z własnymi: nigdy nie pozwala, aby jego żal za ginącym światem i zmarnowanymi możliwościami wdzierał się w bezbłędną, do najdrobniejszych szczegółów realistyczną tkankę filmu"* — pisze angielski krytyk, Jan Dawson.

Wśród wątków, z których zbudowana jest saga Bogdanovicha, zdecydowanie dominują dwa: erotyzm i śmierć. Interpretując te dwa motywy w bogatych odmianach i kombinacjach, reżyser nie bez ironii daje do zrozumienia, że trudno się temu dziwić, skoro w zapadłym teksaskim Anarene, poza grającym raz w tygodniu kinem, brak atrakcyjniejszych rozrywek. I — jak przystało na sagę — przez ekran przewija się galeria kilkudziesięciu postaci, z których każda snuje własny wątek, coraz bardziej splątany.

Oto kończąca gimnazjum kokietka Jacy, o którą ubiegają się miejscowi chłopcy. Jacy chodzi z Duanem, kąpie się nago z Lesterem i chce zdobyć bogatego Bobby'ego. W końcu gwałci ją kochanek jej matki, co nie przeszkadza, że daje się porwać koledze szkolnemu, Sonny'emu. Ów Sonny chciałby wzbogacić swe doświadczenia erotyczne; korzysta w tym celu z okazyjnych samochodów i z chęcią daje się uwieść żonie trenera piłkarskiego, Ruth. Jest rywalem Duane'a o względy Jacy i w walce z nim odnosi kontuzję, tracąc jedno oko. Ale Duane musi iść do wojska i jechać na Koreę. Ostatni wieczór spędza jeszcze z Sonnym w kinie, zanim ten przybytek ostatecznie zamknie swoje podwoje. Na ekranie John Wayne pędzi z kowbojami olbrzymie stada bydła, wypełniające teksaską równinę aż po horyzont.

Żona piłkarskiego trenera
Cloris Leachman

„Chłopcy są zgodni, że »Red River« to dobry film i wychodzą na pustą ulicę, ale nie kojarzą otaczających ich obszarów ziemi, która leży odłogiem, z jej dumną, po części mityczną, przeszłością okresu pionierskiego — pisze Jan Dawson. — *Jedyna osoba, dostatecznie leciwa, by pamiętać lepsze dni i opłakiwać pustoszejący krajobraz, Sam the Lion, zmarła na krótko przed zamknięciem kina, przypieczętowując niejako koniec epopei. Dla samych zaś chłopców nie ma tu nic, co można by opłakiwać i do czego można by dążyć. Są zbyt bierni, by buntować się przeciwko coraz bardziej zacieśniającym się kręgom egzystencji; ich frustracja zmienia się w żal: bez końca wspominają swe lata gimnazjalne, jak melodie ze starych płyt".*

Krytycy podkreślają niezwykłą pieczołowitość, z jaką Bogdanovich odtwarza nastroje i realia sprzed dwudziestu lat, a przy tym doskonałą, *„iście flaubertowską"* harmonię między narracją a stylem filmu. Całość jest *„nie tylko sfotografowana na taśmie czarno-białej, ale najwyraźniej w ten właśnie sposób pomyślana, jak gdyby tylko czarno-biała tonacja była zdolna odtworzyć ulice w tumanach pyłu i bezbarwne, jałowe egzystencje ludzkie".*

Doskonałą obsadę aktorską skompletował Bogdanovich spośród mało jeszcze znanych aktorów.

Z. P.

„The Last Picture Show", film produkcji amerykańskiej, reż. Peter Bogdanovich

głosy i głosy

REGUŁA GRY EKONOMICZNEJ

Ma ona, zdaniem Jerzego Urbana (POLITYKA, nr 19/72 — „Film — masa upadłości"), zapewnić „częściową racjonalność" nowej, zreformowanej strukturze „działu wytwórczego kinematografii". „W większości krajów świata — pisze Urban w związku z deficytowością naszej produkcji filmowej i rozpowszechniania — rodzi ma produkcja filmowa jest nieopłacalna, natomiast branża jako całość pozostaje zyskowna, gdyż kina są dochodowe. Projektowane reformy zmierzają do tego celu, żeby u nas było podobnie, ale jeśli nawet zyskownym stanie się wyświetlanie filmów zagranicznych, nie może to powodować zamykania oczu na ekonomikę produkcji polskich".

Ekonomika ta opierać się będzie m. in. na rozliczaniu zespołów filmowych za trzyletnie okresy działalności. Jeśli zespół „tracąc na jednych filmach zarobi za to na innych, i w sumie wyjdzie na swoje — jest w porządku. Co się działo dotychczas, gdy »na swoje« nie wychodził? Nic. Twórcy otrzymywali niższe premie. Wydaje się sensowne, żeby obecnie ekonomiczne rygory działały bezwzględnie". W rozumieniu autora oznacza to, że w wypadku deficytu po bilansie trzyletnim „automatycznie zespół przestaje istnieć, a jego członkowie są zwolnieni z pracy i szukają nowego angażu". Jeśli pierwsza część tej formuły nie powinna budzić zastrzeżeń, to część druga wywołuje wątpliwości: w jakim stopniu plajta zespołu (określenie autora) obciążać winna poszczególnych, szeregowych jego członków; sprawa skomplikowana, której nie należałoby mechanicznie przesądzać.

Jerzy Urban słusznie podkreśla, że kluczową sprawą w dziedzinie ekonomiki jest rozpowszechnianie. „Dotychczas formalnie co najmniej połowę repertuaru kinowego i połowę liczby seansów stanowić miały filmy krajów socjalistycznych (...) Projektowana obecnie reforma przewiduje likwidację owego kryterium formalnego. Obecnie administracja kin sama będzie decydować o swoim repertuarze, ale według takich zasad, które sprzyjałyby prowadzeniu polityki kulturalnej, a nie tylko pogoni za wpływami do kasy. Wyodrębniona więc zostanie kategoria filmów, które są szczególnie wartościowe (...) Jeśli administracja kina weźmie taki obraz do repertuaru, wykona plan przy mniejszej liczbie widzów, niż gdy weźmie do wyświetlania western".

Autor domaga się, by „głównym instrumentem korygującym produkowanie i rozpowszechnianie filmów wedle zasad dyktowanych pryncypiami polityki kulturalnej" był fundusz filmowy, tworzony z dochodów z kin, z eksportu naszych filmów, z opłat od telewizji i z subwencji państwowych. „Fundusz filmowy — czytamy w zakończeniu — nie powinien znajdować się w dyspozycji Ministra Kultury, lecz Rady powołanej do tego celu, w której zasiadaliby obok delegata Ministra także twórcy filmowi, reprezentanci sieci kin, filmowych przedsiębiorstw eksportowych i importowych, organizacji społecznych, krytycy oraz przedstawiciele Ministerstwa Finansów, bo w każdym najzacniejszym nawet gronie dobrze jest mieć kogoś przytomnego".

BRAWO OŚWIATA!

„Zbyt dużo i gorzko pisaliśmy o miłozeniu władz oświatowych na postulaty wprowadzenia propedeutyki wiedzy filmowej do szkół, aby teraz nie ogłosić wszem i wobec: brawo Oświata!". Tymi słowami wita miesięcznik KINO (nr 4/72) w artykule redakcyjnym korzystne dla twórczości filmowej zmiany (donosiliśmy o nich na naszych łamach) w programie nauczania języka polskiego, zatwierdzonym dla użytku szkół średnich.

Pismo zwraca uwagę, że choć poprzedni program wspominał o zagadnieniach filmowych, to jednak „nowe propozycje wprowadzają istotne zmiany", które różnicują tematykę w zależności od dojrzałości uczniów i umożliwiają wprowadzanie elementów wiedzy o filmie „we wszystkich omal działach programu". Realizacja zadań wymagać będzie m. in. odpowiedniego kształcenia nauczycieli, stworzenia „systemu organizacyjnego szkolnych kin i seansów filmowych". Niezbędne są też „podręczniki i lektury filmowe: łatwe monografie, popularne opracowania tematów z historii i teorii filmu współczesnego (...) zestawy fotosów ilustrujących pewne problemy wiedzy o filmie; analizy filmów z konieczności odniesieniami do innych sztuk współczesnych oraz do literatury".

Lista potrzeb jest więc znana, nie wiadomo tylko, w jaki sposób będą one zaspokajane.

KAPPA

TRAGICZNA EPOPEJA GENERAŁA CHŁUDOWA

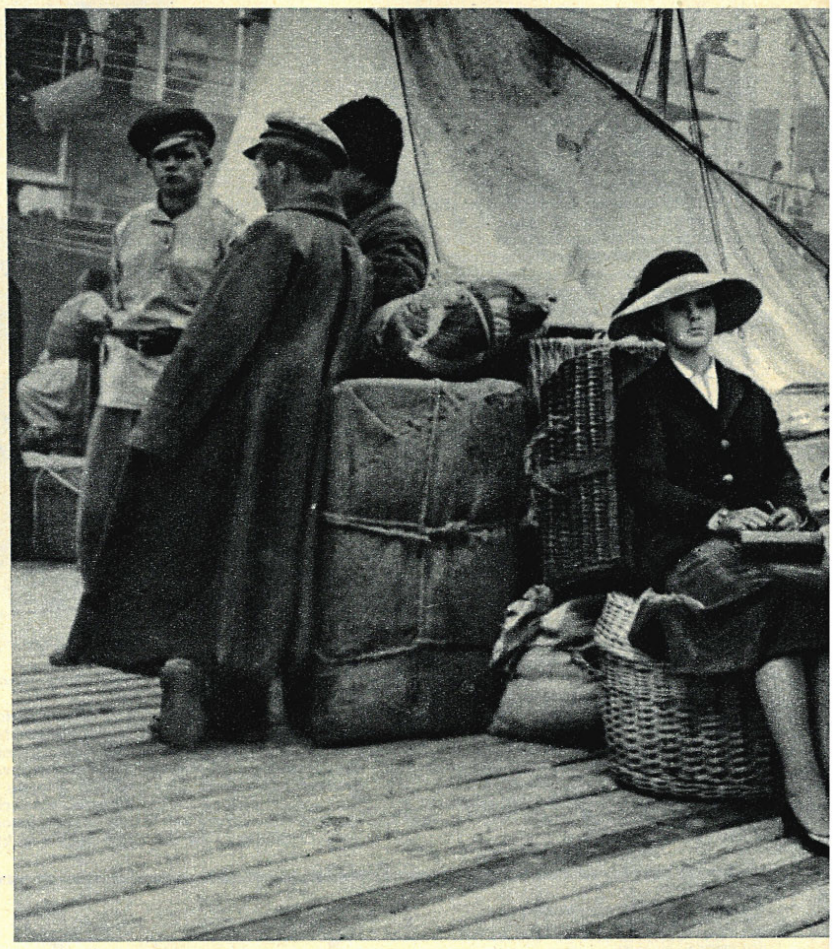
Przyzwyczailiśmy się już, że kinematografia radziecka ciągle powraca do kręgu epiki rewolucyjnej. Filmy te opierają się na określonej konwencji: widz opowiada się po stronie Dobra, co oznacza tutaj: szlachetnej, i w ostatecznym rozrachunku — zwycięskiej rewolucji, podczas gdy strona przeciwna budzi odrazę. W filmach tych rzadko mamy okazję przyjrzeć się stronie przeciwnej; nie oczekujemy tu żadnej niespodzianki, wiemy, że obraz naszkicowany będzie powierzchownie, grubą kreską, bez ciekawszych indywidualności.

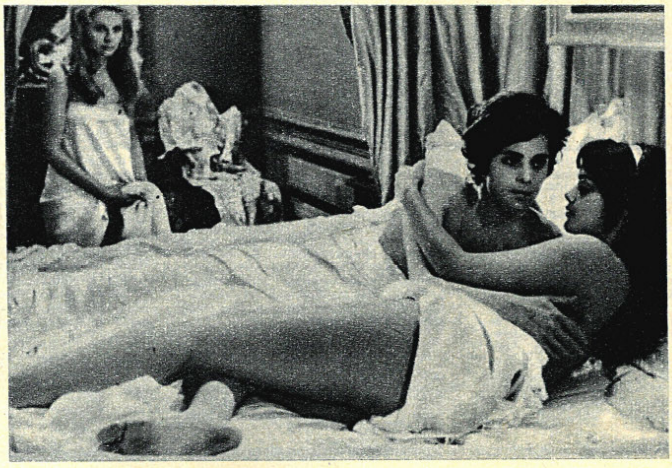
Film „Ucieczka" w reżyserii Aleksandra Ałowa i Władimira Naumowa stanowi w tym względzie znamienny wyjątek. Akcja rozgrywa się w całości w obozie białogwardyjskim, a kluczową postacią utworu jest generał Chłudow, człowiek, o którego okrucieństwach krążą legendy. A zatem bohater negatywny, a właściwie tragiczny; jesteśmy w stanie zrozumieć motywy, które nim kierują: beznadziejnie zaplątany w rozpędzone tryby Historii, nie może się już z nich uwolnić, musi spełnić do końca swe gorzkie posłannictwo.

Skąd wziął się ten bohater w epice radzieckiej? Michaił Bułhakow (notabene znakomity znawca tematu, sam przez pewien czas przebywający na emigracji), pisząc w roku 1928 swój teatralny pierwowzór „Ucieczki", znajdował się pod silną presją części ówczesnej krytyki radzieckiej, która zarzucała mu, że wybiela „wrogów rewolucji", że jest zbyt pobłażliwy dla wahających się inteligentów. I choć sztuki i tak wówczas nie wystawiono, pisarz nie zdecydował się na wybór bohatera pozytywnego, a jednocześnie w pełni przekonywającego swymi racjami politycznymi, psychologicznymi, moralnymi, aczkolwiek pamięć nasuwała mu z pewnością interesujące przykłady. Są wprawdzie w „Ucieczce" postacie, które — jak się wydaje — miały początkowo pełnić rolę wiodącą, przede wszystkim petersburski naukowiec Gołubkin (Aleksiej Batałow), ale w rezultacie pozostają nijakie, jeżeli nie groteskowe.

Bo dla całej twórczości Bułhakowa charakterystyczne jest właśnie bezustanne przechodzenie od nastrojów patetyczno-tragicznych do groteski i nawet błazenady, co tak doskonale sprawdza się w powieści „Mistrz i Małgorzata". Ale w „Ucieczce" — opowieści o losach pokolenia inteligentów, zagubionego w odmętach rewolucji i wojny domowej — przekonuje jedynie tonacja tragiczna. Tragizm uwierzytelnia postępowanie bohaterów nawet wtedy, gdy wydają najbardziej okrutne rozkazy, tragizm pozwala zrozumieć, że bohaterowie cierpią, kiedy na emigracji wymawiają słowo: ojczyzna. Postacie groteskowe, które otaczają generała Chłudowa, nie mają tej siły. Gdy handlują w Konstantynopolu na pchlim targu, hazardują się na wyścigach karaluchów, czy biegają po paryskich ulicach bez spodni, jest to komizm tyleż wątpliwy, co zbędny.

Ekranizacja Ałowa i Naumowa została zamierzona na dużą skalę. Wychodząc daleko poza granice teatralnej umowności i wkraczając na obszary wielkiego widowiska kinowego, autorzy dają w pierwszej części swego filmu sugestywny obraz klęski zwolenników starego systemu. Są tutaj piękne plastycznie kadry batalistyczne, budzące grozę sekwencje bezładnej ucieczki, jest patos, poświęcenie, bohaterstwo, a także tchórzostwo, intryga, podłość i zdrada. Przejmują wizyjne sceny, gdy powieszony żołnierz Krapilin wzywa swych oprawców na ludowy sąd. Ale w końcu wszystko to





Piękny bawidamek
Leonard Whiting

GIACOMO

IDŹ DO KLASZTORU!

Tytuł filmu „Dzieciństwo, powołanie i pierwsze przeżycia Giacomo Casanovy z Wenecji" należy do tzw. tytułów zmyłkowych. Tytuły zmyłkowe najlepiej jest stosować z podtekstem erotycznym; sugerują, że film jest niebywale pieprzny, a potem na ekranie

jest jeszcze jedną — być może wspanialszą i barwniejszą, zrealizowaną przy użyciu większych niż poprzednio środków — wersją wydarzeń, o których wiemy już bardzo wiele, które znamy z dzieł klasyków; twórcy „Ucieczki" świadomie zresztą do nich nawiązują. I tylko tam, gdzie pojawia się okrutny generał Chłudow we wspaniałej interpretacji Władysława Dworżeckiego — człowiek o dziecięcej niemal twarzy, wykrzywionej nieustannie grymasem ni to wzgardy, ni to lekceważenia — obcujemy ze sztuką nieszablonową.

JERZY PELTZ

„Ucieczka" (ZSRR), reż. Aleksander Alow i Władimir Naumow

Zagubieni inteligenci
Władysław Dworżecki i Ludmiła Sawieliewa

Dzisiejsza młodzież
Hanna Wolska i Tomasz Ficner

SEKSODZIADKI O SEKSOLATKACH

Scenariusz Aleksandra Ścibor-Rylskiego skłonił reżysera Zygmunta Hübnera do wkroczenia na grunt tematyki młodzieżowej, ściślej — pewnych zjawisk z obszaru współczesnej obyczajowości nastolatków. Trudny i niewdzięczny to temat. Nie sposób przecież jednoznacznie określić tak zróżnicowaną i niejednorodną zbiorowość, jaką jest młodzież, choć łączą ją wspólne upodobania, styl i sposób ubierania się, zbliżone reakcje emocjonalne, coraz bardziej — dzięki wizualnym środkom masowego przekazu — uniformizowane.

Można o tym filmie mówić różnie, ale jedno jest pewne: autor scenariusza i reżyser podjęli temat, który — dziedziczona u nas i nie tylko u nas z pokolenia na pokolenie — pruderia otoczyła murem wstydliwego milczenia. Strzegły tego muru — wpajana od wieków groza grzechu śmiertelnego i dotkliwe zawsze społeczne skutki złamania obyczajowego tabu.

„Seksolatki" to „wykład z przezroczami", adresowany do rodziców (choć nie tylko dla nich przeznaczony), o młodzieży, która przekracza próg dzieciństwa i przeżywa pierwsze komplikacje aktywnego rozbudzenia seksualnego. Bogiem a prawdą, od czasu kiedy pani Klementyna z Tańskich Hoffmanowa i przezacny pan Stanisław Jachowicz pisali swe przypowiastki wychowawcze, nikt nie dostarczył rodzicom dla ich codziennej praktyki wychowawczej takiego ładunku wiedzy o ich własnych dzieciach. Było to jednak już dawno, bardzo dawno, bo ponad sto kilkadziesiąt lat temu. Tamta wiedza o dzieciach była karmelkowa, przesycona kadzidłem i mdłym zapachem kruchty. Z „Seksolatków" rodzice dowiadują się niczym nie osłodzonej prawdy. O tym, że ich pociechy dość wcześnie rozpoczynają życie seksualne, że — co więcej — posiadają niezłą orientację w tych sprawach. I w tym właśnie doszukiwać się można głównego dydaktycznego waloru filmu.

Sondaże przeprowadzone po pokazie „Seksolatków" w dwóch środowiskach młodzieżowych, warszawskim i otwockim, zrelacjonowane interesująco w styczniowym numerze „Kina", wykazały, że generalnie nastolatki filmu nie akceptują. Ukrytą myślą przewodnią wielu ciekawych uwag krytycznych była teza, że p r a w d z i w e g o filmu o seksolatkach nie potrafią zrobić seksodziadki, bo przy najlepszej woli patrzą na problem inaczej niż młodzież, nie mogą uwolnić się od sztampy mentorstwa (a tego młodzież nie znosi). Można mieć, co prawda, zastrzeżenia co do metodologicznej strony wspomnianych sondaży, ale wyrażone w nich opinie zawierają wiele prawdy.

ZDZISŁAW HOFFMAN

„Seksolatki" (Polska), reż. Zygmunt Hübner

pokazuje się nędzne bytowanie biedoty miejskiej z XVIII wieku. Tak to właśnie wygląda w wypadku „Casanovy": już widzę te kolejki do kin, składające się z młodzieży szkolnej oraz z emerytów! Wszystkich połączy chęć ujrzenia inicjacji erotycznych sławnego uwodziciela. Ale tu autorzy szykują widzom psikusa. Film ma bardzo niewiele wspólnego z seksem, natomiast śmiało włącza się w turpistyczny, a raczej turpolistyczny nurt światowej kinematografii (autorem terminu jest, jak się zdaje, Rafał Marszałek). Ogólnie biorąc turpolizm filmowy polega na odzieraniu z ułudy.

Przyjrzyjmy się temu na przykładzie Casanovy. Dla przeciętnego widza kinowego postać kawalera Giacomo Casanovy kojarzy się z pięknymi damami o niezgłębionych dekoltach i z salonowymi miłostkami. Ale ambitny autor-turpolista nie zajmuje się banałami. Pokazuje bez obsłonek przaśną prawdę: Casanova, zanim trafił na salony, spędził nędzarskie dzieciństwo i ubogą młodość w slumsach Wenecji i w ruderach Padwy; piękny młodzieniec, zanim stał się przedmiotem uwielbienia najpiękniejszych kobiet epoki, był dzieckiem brzydkim, brudnym i krostowatym. Dla turpolisty ogromnie ważne są także krew i okrucieństwo. No i proszę: Casanova okazuje się chłopcem nader wrażliwym, szczególnie na widok krwi, co daje asumpt do obfitego krwi upuszczania (aby pokazać, jaką gehennę przeżywał w dzieciństwie nasz bohater). W scenie operacji ojca nieszczęsnego pachołęcia reżyser „Casanovy" mierzy się nieomal z osławionymi „Diabłami" Russella, ale nie starcza mu odwagi i kończy sprawę na wbijaniu dłuta w głowę ofiary oraz wkręcaniu jej tamże wiertła ślusarskiego.

W dziedzinie spraw męsko-damskich turpolizm ma także ustalone kanony: tak więc obiektem pożądania ubogiego chłopczyka jest tłusta i brudnawa wychowanka księdza. Ta jednak nie podziela zapałów nieletniego i oddaje się pewnemu piegusowi. Casanova nie może tego znieść i grozi denuncjacją przed księdzem. Aby tego uniknąć, kochanka piegusa symuluje nawiedzanie przez moce nieczyste (znów blisko „Diabłów", ale o ile skromniej), ale podczas egzorcyzmów pada ofiarą innego księdza. Takie są — bolesne, nie przeczę — pierwsze doświadczenia przyszłego bawidamka. Co prawda później wyrasta on na ładnego chłopaka i zapał turpolistyczny reżysera przygasa. Idzie po prostu na łatwiznę i pokazuje jedną rozebraną panią, chociaż — trzeba oddać sprawiedliwość — też w niezbyt apetycznych pozach.

Co do powołania, to Casanova chciał zostać księdzem. Nie udało mu się to jednak za sprawą dwóch młodek, i od tego czasu znacznie lepiej czuł się w ich towarzystwie niż w otoczeniu przeorysz. Ale w dzieciństwie swoje przeszedł, więc niech mu będzie. Co prawda lepiej by było, żeby już poszedł do klasztoru, zamiast ściągać gromy zawiedzionych widzów na głowę Luigi Comenciniego (Włochy) za film „Dzieciństwo, powołanie i pierwsze przeżycia Giacomo Casanovy z Wenecji".

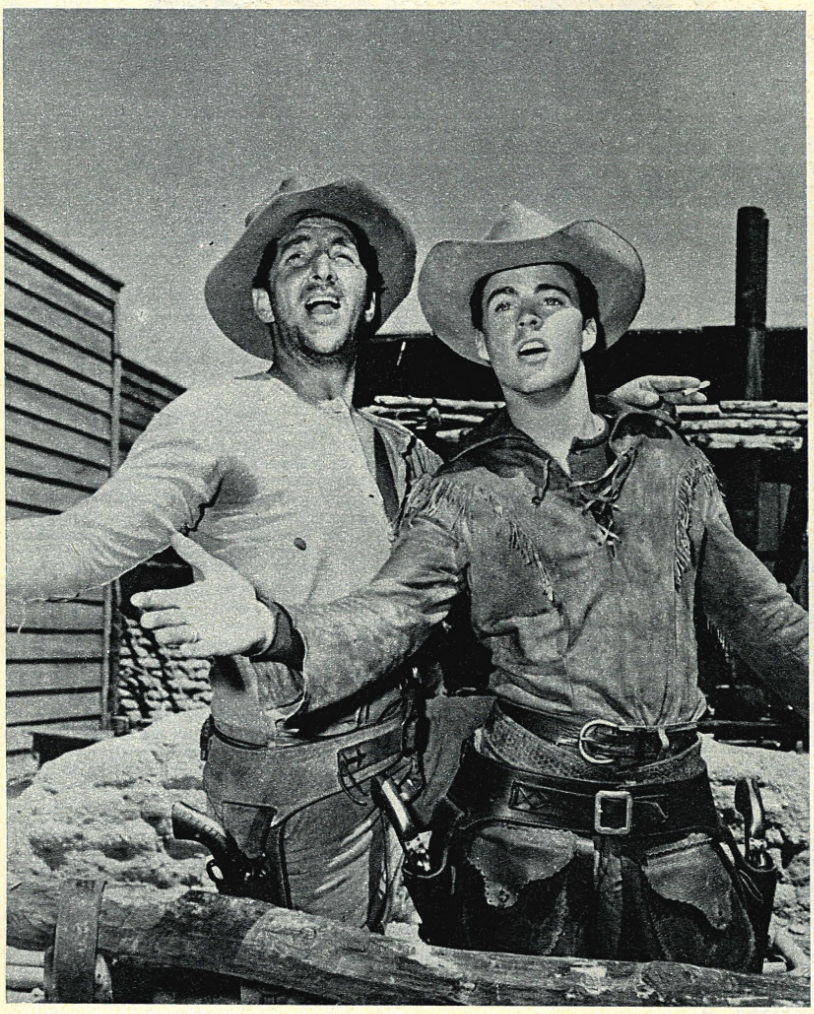
MACIEJ KARPIŃSKI

„Dzieciństwo, powołanie i pierwsze przeżycia Giacomo Casanovy z Wenecji" (Włochy), reż. Luigi Comencini

Film wszedł do programów szkolnych, uznany został za część naszego wykształcenia, naszej kultury, naszego życia. Ale czym jest film w naszym życiu: rozrywką, sztuką, sfilmowaną literaturą, informacją, instrumentem wychowania, wszystkim naraz? W serii felietonów, pisanych z myślą o nowych kręgach dojrzałych widzów, przypominamy o najważniejszych funkcjach, jakie pełni film w dzisiejszym świecie.

ZAMIAST PODRĘCZNIKA (5)

FILM I MIT



Mit Dzikiego Zachodu
„Rio Bravo" reż. Howarda Hawksa

Materią filmu jest otaczający nas świat. Ludzie, zdarzenia, procesy; fizyczna powierzchnia rzeczy, ale także rzeczywistość psychiczna ludzkiego bytu, układy społeczne, w których jest on zawarty. Niemal od powstania filmu fascynował badaczy problem stosunku świata na ekranie — do realnego świata, w którym żyjemy. Czy ów świat na ekranie jest zwierciadlanym odbiciem rzeczywistości, czy może czystym zmyśleniem, któremu zmysłowa konkretność tworzywa użycza iluzyjnego pozoru realności? A może jeszcze czymś innym?

Z ostrożnych definicji badaczy wynika często, że przedstawiony na ekranie świat jest w stosunku do swego modelu odbiciem zdeformowanym. Zaś deformacja ta dokonuje się w pewnym szczególnym kierunku: mitologizuje rzeczywistość.

Między jedną z definicji mitu a nazwą Hollywood, będącą synonimem kina, można postawić znak równości. Z jednej strony mamy więc mit jako zbiorowy sen ludzkości, z drugiej — pojmowanie kina jako „fabryki snów". Film sięgałby zatem do głęboko ukrytych pokładów świadomości zbiorowej, materializując to, co nie ukształtowało się w ogóle lub ukształtowało zbyt słabo w innych formach działalności ludzkiej. Film rozpatrywany z tego punktu widzenia, tworzy mity i nadaje zarazem konkretną postać mitom krążącym w społeczeństwie. Z jednej strony uświadamia społeczną potrzebę mitu, z drugiej — utwierdza postawy karmiące się mitem, odwołujące się do niego w odwiecznej potrzebie wyjaśnienia zagadki świata. Film w takim samym stopniu może być uważany za odzwierciedlenie realnego świata, w jakim mit jest równoważnikiem historii lub prawdy, stanowiącej domenę naukowego poznania. Mit nie zastępuje historii i prawdy, lecz je uzupełnia. Podobnie film dopełnia rzeczywistość całym bogactwem i wieloznacznością snu.

Społeczeństwo w momentach przełomu, przyśpieszenia rozwojowego, które kruszy

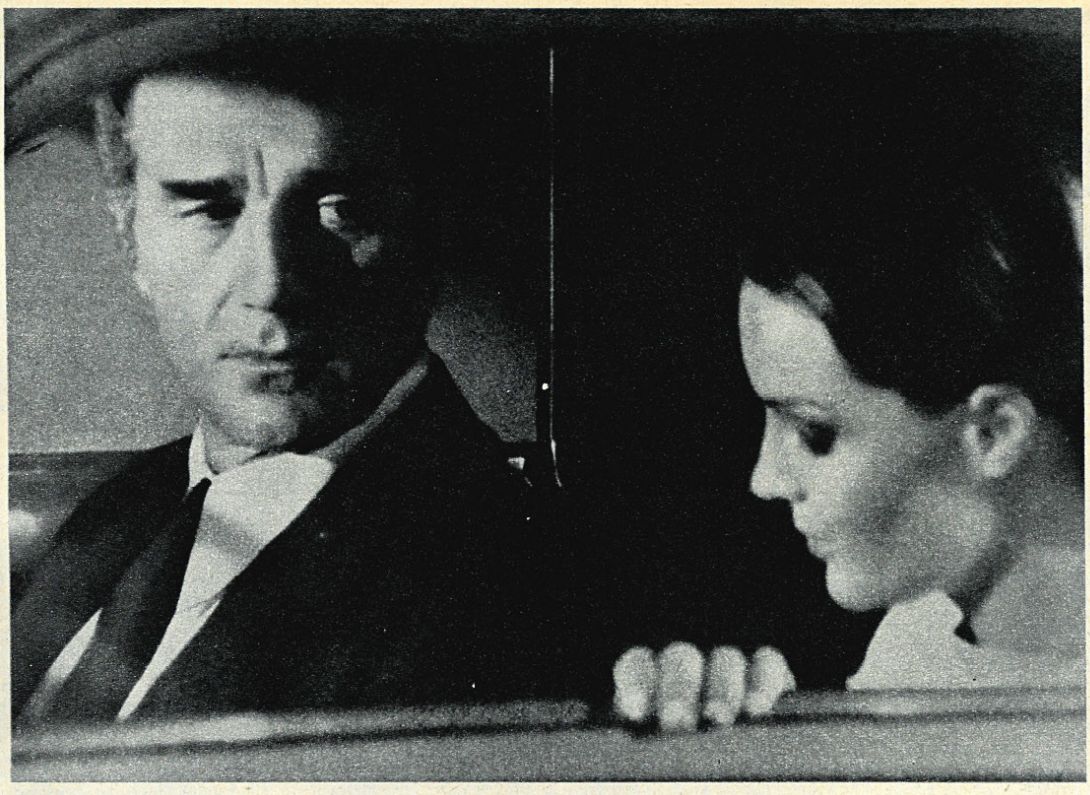
plamy na ekranie

POCHWAŁA NASZEGO REPERTUARU

Pytanie: „dlaczego ludzie nie chcą chodzić do kina", zaprzątą dziś głowy socjologom, teoretykom kultury masowej, ludziom z filmem związanym i z filmu żyjącym, amatorom kina wszelkiej konduity, jeśli tacy pozostali jeszcze w cywilizowanych społeczeństwach. Problem jest nadzwyczaj pokomplikowany, zdecydowanej odpowiedzi nie sposób udzielić, wszelkie rozstrzygnięcia teoretyków muszą być zawsze cząstkowe. Można oczywiście kusić się o takie odpowiedzi cząstkowe, powiadać na ten przykład, że telewizja, że poziom kulturalny społeczeństwa, że to i owo. Tu chciałbym zwrócić uwagę tylko na jedną kwestię: otóż nie zawsze zdajemy sobie dokładnie sprawę, jak w gruncie rzeczy odmiennie wyglądają te sprawy w różnych krajach, mimo że masowy styl kultury bywa — przynajmniej jeśli idzie o formalne podobieństwa — często zaskakująco bliski.

U nas, w modelu socjalistycznym, idzie przede wszystkim o równowagę ukazywania na ekranie tego, co jest kinem artystycznym, powstającym w różnych częściach świata, i tego, co zwie się kinem rozrywkowym, czyniącym kasę i relaksującym widza. To kino relaksu ma być przy tym — nad tym czuwają komisje selekcyjne i rady repertuarowe — rozrywką godziwą, nie wchodzą więc w rachubę żadne „sex-filmy", „porno-filmy", „spaghetti westerny", „gangsteriady" etc., jako, że dba się o poziom moralno-artystyczny odbiorcy. Nie oznacza to, że nie kupuje się czasami rozrywki głupiej i na najniższym poziomie gustów, a także, że w stosunku do tzw. kina-sztuki nie popełnia się błędów prowincjonalnego patrzenia, jednakże wszystko to nie przekracza pewnej dolnej granicy drastyczności moralnej, obyczajowej, erotycznej. Choć więc wystrzegamy się działania na najniższych instynktach widza, kino u nas cieszy się dobrym zdrowiem, ludzie doń chodzą i przyznać to muszą wszyscy, nawet ci, którym cyfra 36 zł rocznie na bilety kinowe — wydawana przez statystycznego Polaka — nie wydaje się imponująca. Gdyż kino nie straciło swego mirażu, jest rozrywką nadal wysoko cenioną, zwłaszcza w kręgach młodzieży, i nadal może liczyć na ambitnych entuzjastów.

Weźmy teraz przykład zachodni (a raczej, w tym wypadku, północny): Szwecję. Frekwencja w kinach nie jest tam wysoka, choć repertuar jest przebogaty i obliczony na wszystkie gusta i „instynkty". Od kina artystycz-



Mit romantycznej miłości
„Okruchy życia" reż. Claude Sauteta

ALICJA HELMAN

stare wartości szybciej nim zdążą wykrystalizować się nowe, odczuwa silniejszą niż kiedykolwiek potrzebę mitów. Ucieczka w mit oznacza dlań ponowne nawiązanie utraconej więzi ze światem, powrót do postawy, „religijnej", wyrażającej się potrzebą poznania afirmującego. W tym sensie mit odzwierciedla potrzebę intencji wychowawczej, nakłaniającej, która wskazuje zdezorientowanemu człowiekowi jego sytuację w obliczu imperatywu i zakazu.

Narodziny filmu, jego bujny rozwój i ekspansja, są realizacją tej potrzeby. O jej stałej żywotności świadczy rozrastająca i zakorzeniająca się coraz silniej w życiu społecznym mitologia kina. Ma ona różne oblicza i może wyrażać się wielorako. Sięga do właściwej okresowi wczesnego dzieciństwa identyfikacji „ja" i świata — przywracając ostrość i wyłączność kontaktom z przedmiotami i ludźmi, na których film potrafi skupić całą naszą uwagę, aż do całkowitego zatracenia się widza w obrazie. Materializuje ukryte pragnienia i marzenia, niosąc konstrukcje i układy „takie jak w życiu", a przecież wzbogacone o to, czego tak brak naszej codzienności: element logiki i sprawiedliwości w stosunku winy i kary, zasługi i nagrody; cudowność nagłych interwencji losu, prostujących najbardziej splątane ścieżki; czynnik ładu i harmonii, czyniący każde wydarzenie znaczącym w układzie ziemskim i hierarchii niebieskiej. Satysfakcjonuje i utwierdza ekranową prezentację tego, co nie jest rzeczywistością, lecz projekcją naszych wyobrażeń o sobie samych, o układach, w których działamy, o narodzie i ludzkości.

Film stworzył mit Dzikiego Zachodu, jako replikę najbardziej dramatycznego i krwawego okresu amerykańskiej historii. Romantyczna legenda zrekompensowała kompleks winy, dręczący społeczeństwo winne okrutnej eksterminacji Indian.

Film utwierdził i wzniósł na niebywałe wyżyny mit miłości romantycznej w dobie rewolucji obyczajowej, która — znosząc kultywowane w tej sferze zakazy — uczyniła ów model, karmiący wyobraźnię ludzką od stuleci, anachronicznym i zbędnym. Nie zrodził się jednak wzór równie silny i atrakcyjny, stąd potrzeba rekompensaty w sferze mitologii. Przykładem niebywały sukces „Love Story" i potoki łez, które wyciska ów przeciętny skądinąd film.

O mitologii i mitach kina najczęściej mówi się, wspominając jego gwiazdy, uosabiające ideały piękna, seksu, wdzięku, czasem także inteligencji czy przemyślności życiowej. Film, i to jest dla poruszanego tutaj tematu symptomatyczne, zaproponował nam swoich „świętych" w okresie kryzysu wzorów osobowych. Kryzysu związanego z dezaktualizacją ascetycznego ideału religijnego, z atakiem na postawy uświęcone tradycją, zinstytucjonalizowane. Idole kina fascynowały miliony, żyjąc i poruszając się wzdłuż granicy dzielącej to, co zwykłemu człowiekowi niedostępne, i to, co wysiłkiem woli lub cudownym zrządzeniem losu mógłby on osiągnąć. Gwiazdy były więc wystarczająco dalekie, by o nich marzyć, a zarazem na tyle bliskie, by stanowić wzór do naśladowania.

Film ma jednakże, jeśli można tak powiedzieć, pełną świadomość własnej mitologicznej natury, a tym samym szansę zbuntowania się przeciwko swej roli społecznej. Kino współczesne równie często wznosi mityczne konstrukcje, jak miażdży je i obala. Czy po to, by tworzyć i intronizować nowe mity, czy też po to, by zbliżyć się do prawdy o rzeczywistości, którą kino chciałoby nam objawić? Nie poprzez niezliczone zwierciadła snów, lecz bezpośrednio i wprost. Ale czy to jest możliwe?

nego, poprzez wystrzałowe sukcesy kinowe ostatniego czasu, aż po rozrywkę wszelkiej maści, krwawo-sadystyczne operetki i zwykłą pornografię. Podział na kino „artystyczne" i „rozrywkowe", tak u nas pielęgnowany, jest tam słabo wyczuwalny dla szerokiej publiczności i ma znaczenie jedynie dla zainteresowanych intelektualistów i ludzi kina. W Szwecji obejrzeć można wszystko, lecz dzieje się to niewątpliwie kosztem spaczenia morale odbiorców, jeśli o czymś takim można w tym wypadku w ogóle mówić.

A weźmy teraz inny przykład: NRF. Kina artystycznego prawie w ogóle nie ma na ekranach, kino artystyczne na dobrą sprawę wiedzie żywot podziemny. Nie mówię tu o sposobach produkcji, mówię o masowym rozpowszechnianiu. Opowiadał ktoś mieszkający w dużym niemieckim mieście, że najwyższym rangą artystycznym obrazem, wyświetlanym tam w ciągu ostatniego półtora roku, była „Love Story". Natomiast strawą codzienną są nie-artystyczne we-ś.erny, krwawo-oprawczo-sadomasochistyczne historyjki i oczywiście wszelkiego rodzaju sex-filmy. Właściciele kin sądzą, że tylko tym podobne filmy są w stanie zgromadzić dzisiaj widownię niemiecką i widocznie się nie mylą, ponieważ nigdy nie mylą się ludzie, którzy za wszelką cenę chcą zarobić.

Przy okazji pobytu na festiwalu w Oberhausen, ciekawska część delegacji polskiej udała się na dwa takie sex-filmy, wyświetlane w pobliskich kinach. Atrakcja mizerna wielce, i proszę wierzyć, nie ma w tym cienia częstej w takich przypadkach hipokryzji. Jeszcze pierwszy utwór — grecki notabene — zdzierżyliśmy, choć nudy liczyliśmy na pudy, a sekundy na kilometry. W akcji głupiej jak but nie trzeba się było rozeznawać, sceny z rzędu smakowitych — po kilkakrotnym powtórzeniu w różnych wariantach — nie potrafiły nas zaintrygować, bo nie takie rzeczy widzieliśmy już w życiu. Nie bardzo też było kogo schwycić za biust, bo obok mnie np. siedział red. Walasek z „Kamery".

Z drugiego filmu po prostu wyszliśmy w trakcie projekcji, nie ze zblazowania, lecz z nudy. Naprawdę. Golizna pościelowa w technikolorze oraz anatomiczne szczegóły par mieszanych, podane w sosie sadystyczno-orgiastycznym, zaziewały nas na śmierć. Spec od rzeczy, red. Janicki, usprawiedliwiał nas twierdząc, że był to utwór nazbyt „artystyczny". Pewnie słusznie: akcję i artyzm to my mamy w polskich filmach, tam chcielibyśmy obejrzeć „sceny". Gdybym miał obejrzeć jeszcze jeden taki sex-film, to, być może, wolałbym się zabawić na „Casanowie", „Angelikach" i różnych „dnach" naszego repertuaru. Ale, ale — być

KRZYSZTOF MĘTRAK

może zawahałbym się poważnie, gdyby mi serwowano „Brylanty pani Zuzy" i „Szerokiej drogi, kochanie". Albowiem jak ma być nudne i bez sensu, to już może lepiej, żeby było chociaż z seksem.

Mówi

Alan Pakula

– Mój nowy film „Wdowiec" jest oparty na scenariuszu Alvina Sargenta, który poprzednio napisał scenariusz „Bezpłodnej kukułki", mego debiutu reżyserskiego – mówi amerykański reżyser Alan Pakula, twórca głośnego psychologicznego kryminału „Klute", z Jane Fonda (zdjęcie 2). – *Zarówno „Klute", jak i „Bezpłodna kukułka" opowiadają o dwóch osobach, z których jedna znajduje się pod presją zewnętrznych okoliczności, druga zaś stara się opanować sytuację. „Wdowiec" natomiast to opowieść o dwóch zagrożonych osobach. Obie są bezbronne, ale reprezentują zupełnie różne indywidualności. Ona jest Angielką, nawskroś wiktoriańską starą panną, kobietą opanowaną, która wie czego chce. On jest amerykańskim młodzieńcem, uległym, miękkim, pozbawionym poczucia własnej indywidualności, niezdolnym do prowadzenia żadnej gry. Zetknąwszy się ze sobą, oboje ulegają metamorfozie. Są w rażący sposób niedobrani. Ale za tym kontrastem kryje się coś, co mogłoby ich ze sobą związać.*

Na początku filmu jest ujęcie, które trwa chyba półtorej minuty: panorama po półkach z książkami. Zaczyna się od góry, kamera powoli przemierza niekończące się rzędy tomów, a jednocześnie słychać głos mówiący do dyktafonu. To ojciec bohatera przygotowuje jakąś uroczystą mowę, o treści godnej książek, które kamera obejmuje, półka po półce; zaś u stóp tej góry książek, gdzieś na samym dole, jak na dnie studni – samotny chłopak; bez przerwy brzmi przy tym głos ojca, który w końcu mówi: – No, cóż Walter, jak się masz?

Chłopiec jest jedną wielką niewiadomą, osobowością zapatrzoną w siebie. Ojciec wysyła go do Hiszpanii, bo Walter, wpadłszy w stan dziwnej bierności, całe lato przesiedział w kinach i obawiano się, że jest z nim coś nie w porządku. Następuje zbliżenie z ową niesłychanie trzeźwą i dokładną damą, która też na swój sposób stara odgrodzić się od świata. Tworzą razem absurdalną parę, ale w gruncie rzeczy mamy do czynienia z taką małą, szokującą „love story".

Tak się składa, że we wszystkich trzech moich filmach występuje dziwaczna para kochanków. Nie ma wśród nich Grety Garbo ani Johna Gilberta.

Na planie

W Wytwórni im. Gorkiego

Reżyser Mark Osepjan, którego „Trzy dni Wiktora Czernyszewa" zdobyły międzynarodowy rozgłos, przystąpił do realizacji filmu „Na kutrze Iwana". Jest to opowieść o załodze wołżańskiego kutra, dowodzonego przez kapitana Iwana Burłakowa, o pracy marynarzy, ich sukcesach i niepowodzeniach. Film oparty jest na motywach powieści Borysa Wasiliewa.

We współprodukcji z berlińską DEFA powstaje film „Hurra, wakacje!" w reżyserii Władimira Bernsztajna, poświęcony przyjaźni dzieci z różnych stron świata. Zdjęcia plenerowe są realizowane na Litwie i w NRD. W głównej roli występuje moskiewski uczeń Wołodia Małachow, a obok niego aktorzy dorośli, m. in. Traudel Kulikowsky i Władimir Receptier.

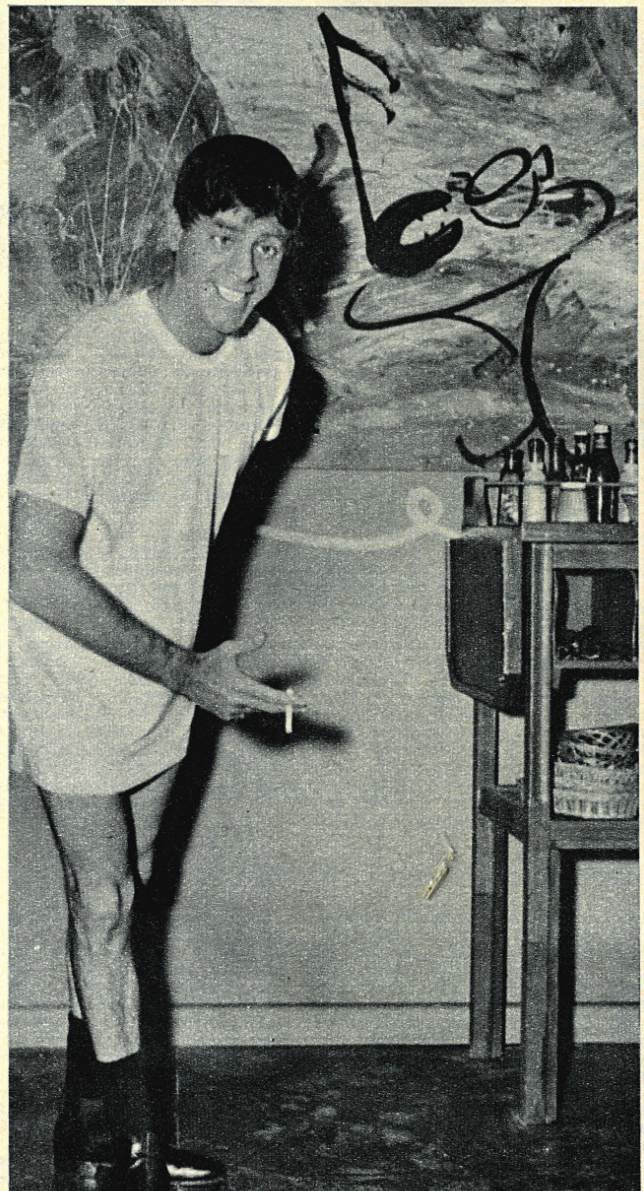
Kronika

George Sanders nie żyje

W hotelu koło Barcelony popełnił samobójstwo popularny aktor anglosaski, George Sanders. W pozostawionym liście napisał, iż nie widzi sensu „prowadzenia nadal bezużytecznej egzystencji" i jest „zmęczony życiem".

Miał lat 66. Urodzony w Petersburgu, we wczesnej młodości znalazł się w Anglii, gdzie studiował, próbował różnych zawodów, aż zadebiutował na scenie musicalowej, a z nadejściem dźwiękowców — na ekranie. W latach trzydziestych przeniósł się do Hollywoodu, gdzie szybko zyskał popularność jako odtwórca ról charakterystycznych i kostiumowych.

Spośród wielu jego filmów w Polsce były wyświetlane m. in. „Trafalgar", „Statek niewolników", „Niewinnie się zaczęło", „Mściciele", „Zeznanie szpiega", „Historia jednego fraka", „Rebeka" i „Wszystko o Ewie". Za rolę w tym ostatnim filmie otrzymał w roku 1950 Oscara, jako najlepszy odtwórca roli drugoplanowej. W roku 1960 wydał autobiograficzną książkę „Wspomnienia zawodowego łajdaka".



1 *Bez gwałtu i seksu*
Jerry Lewis

Z programu Berlinale

Na tegorocznym festiwalu w Berlinie Zachodnim (23 czerwca — 4 lipca) Pier Paolo Pasolini przedstawi swoje „Opowieści kanterberyjskie", oparte na utworach czternastowiecznego pisarza angielskiego Chaucera.

Roman Polański, w latach poprzednich dwukrotny laureat tego festiwalu, zaprezentuje tym razem pełnometrażowy film dokumentalny „Weekend championa", poświęcony mistrzowi automobilowemu, Jackie Stewartowi, zdobywcy Grand Prix Monaco. Polański, który sam jest zapalonym automobilistą, przeprowadza osobiście wywiad ze swym bohaterem.

Tegoroczne przeglądy retrospektywne poświęcone będą jednemu z najpopularniejszych aktorów kina niemego — Douglasowi Fairbanksowi (1883—1930).

Ludwik II — najmodniejszy król sezonu

Oczekiwany z dużym zainteresowaniem film Luchino Viscontiego „Ludwik II", którego bohaterem jest król bawarski, panujący w latach 1864—86, zwrócił także uwagę innych realizatorów na niezwykłą postać tego władcy — mecenasa sztuki, budowniczego ekscentrycznych zamków i przyjaciela Wagnera. Niemiecki reżyser Hans-Jürgen Syberberg pośpiesznie ukończył realizację swojej wersji biografii Ludwika II, zatytułowanej „Requiem dla dziewiczego władcy", a twórca „Diabłów", angielski reżyser Ken Russell rozpoczął gromadzenie dokumentacji historycznej dotyczącej Ludwika II. Jednocześnie na ekranach kin NRF wznowiono film „Król Ludwik", zrealizowany w roku 1955, który dzieje monarchy, uznanego za szaleńca, ukazał w formie sentymentalnego melodramatu.

Kto, co, gdzie?

PARYŻ. Christian-Jaque przygotowuje we współprodukcji francusko-radzieckiej film „Dziewczyna w czerwieni", oparty na wątkach kilku opowiadań Czechowa. Obsada będzie międzynarodowa.

HOLLYWOOD. Liczący 72 lata Charles Boyer odtwarza w realizowanej obecnie musicalowej wersji „Zaginionego horyzontu" — rolę 210-letniego mieszkańca fantastycznej krainy szczęśliwości.

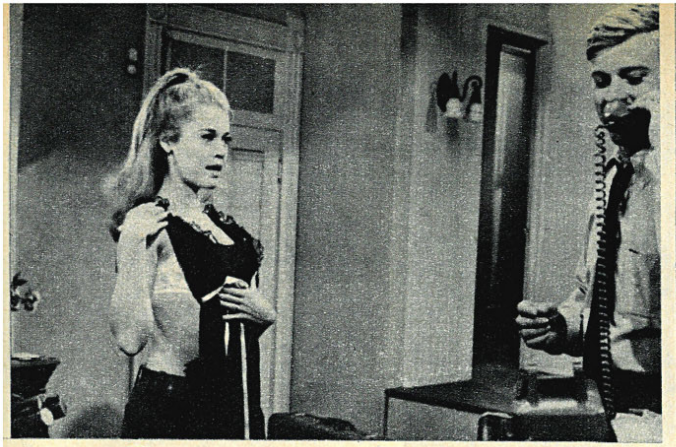
RZYM. Kolejną wersję „Damy Kameliowej" kręci Franco Zeffirelli. Rolę tytułową objęła Ali McGraw („Love Story" — zdjęcie 4). Jej partnerem będzie prawdopodobnie Albert Finney.

PRAGA. Vladimir Čech rozpoczął zdjęcia do filmu „Afery mojej żony". Jest to pogodna historia pary małżeńskiej (ona — lekarka, on — fotograf) zajmującej się po amatorsku rozwiązywaniem skomplikowanych zagadek kryminalnych, wobec których policja jest bezradna.

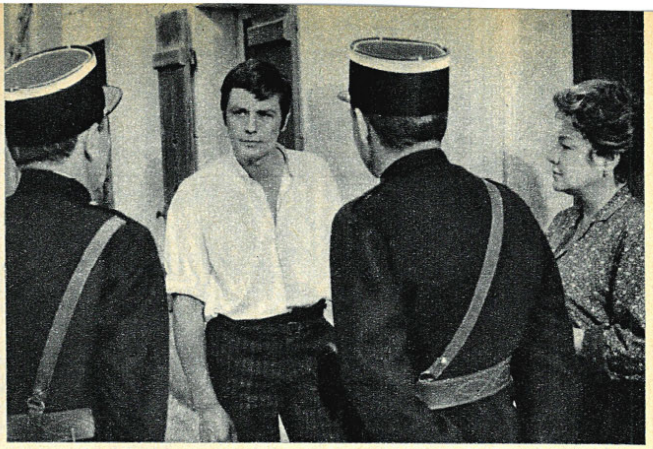
MEXICO-CITY. Anthony Quinn obejmie główną rolę w filmie „Ostatnie trzy dni życia Pancho Villi". Zdjęcia kręcone są w Meksyku, a Quinnowi partnerują: Irène Papas, Ricardo Montalban i Flor Procuna.

MADRYT. Wytwórnia Folio One Productions zrealizuje w Hiszpanii rysunkowy film, oparty na „Boskiej komedii" Dantego. Autorem ilustracji będzie słynny malarz, Salvadore Dali.

WASZYNGTON. Burt Lancaster i Alain Delon (zdjęcie 3) wystąpią wspólnie w filmie obyczajowo-kryminalnym „Skorpion". Reżyseruje Michael Winner.

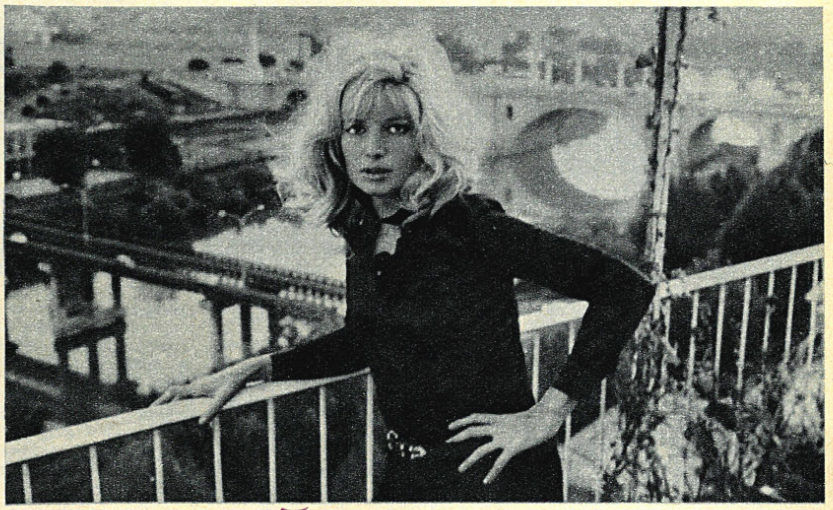


2 *Kryminał psychologiczny*
Jane Fonda w „Klute"



3 *Kryminał obyczajowy*
Alain Delon i Simone Signoret

4 *Staromodna „Love Story"*
Ali McGraw i Bob Evans



5 *Nowoczesna kobieta*
Monica Vitti

Premiery...

„Rozkaz to rozkaz"

Giorgina (Monica Vitti — zdjęcie 5) jest spokojną i oddaną żoną dyrektora banku, który zwykł traktować kobiety obcesowo. Pewnego dnia Giorgina słyszy dziwny męski głos, który wzywa ją do zdecydowanego buntu przeciw mężowi. Piękna kobieta, nie nawykła do sprzeciwu, spełnia tajemnicze polecenia: jej zachowanie staje się coraz bardziej prowokujące, aż wreszcie — niepowstrzymana w swym buncie — wrzuca męża do morza. Wprawdzie jest teraz panią samej siebie, ale nie znajduje zrozumienia u najbliższych. Co więcej — dawne przyzwyczajenia, a zwłaszcza podświadome pragnienie ulegania mężczyźnie, biorą górę. Giorgina poczyna zmieniać kolejnych partnerów, którzy — choć tak różni od jej męża — okazują się ciągle tylko mężczyznami; każdy z nich to tyran, egoista, nudziarz albo zdrajca. Jej doświadczenia są coraz bardziej dramatyczne, wreszcie — okaleczona i poturbowana — postanawia iść przez życie o własnych siłach.

„Reżyser Franco Giraldi udowodnił już »Lalą«, »Samotnymi sercami« i (w mniejszym stopniu) »Super-świadkiem« swoje uzdolnienia w dziedzinie komedii obyczajowej — pisze recenzent »L'Unita«. — **Potraktowanie tematu zawsze ujawnia jego osobisty styl, nacechowany ironią, melancholią i krytycznym spojrzeniem na społeczeństwo.**

Walory te widoczne są także w filmie »Rozkaz to rozkaz«, chociaż trochę rozpływają się w zbyt delikatnej tkance narracyjnej, zaczerpniętej z krótkiego opowiadania Alberta Moravii; adaptacja nie zespala metafory i rzeczowej polemiki na temat »wyzwolenia kobiety«, a także nie tłumaczy wszystkich trudności, dwuznaczności i sprzeczności tego procesu".

Nowa kreacja Moniki Vitti powitana została chórem jednomyślnych pochwał recenzentów, którzy wskazują na nieustanny rozwój talentu dawnej gwiazdy Antonioniego.

„Członek rodziny"

Jest to debiut reżyserski trzydziestodwuletniego Amerykanina Paula Rondera. Autor pokazuje Amerykę, która nie pojawia się zbyt często na ekranach: społeczeństwo poddane ślepym naciskom rasizmu, wojny, represji policyjnych.

Mozaika wywiadów i zdjęć z kronik aktualności służy określonej konstrukcji psychologicznej i socjologicznej tematu. Bohaterami filmu są trzy amerykańskie rodziny: Murzyni, Żydzi i Włosi. Każda z nich straciła kogoś bliskiego, każda opowiada o swej tragedii. Carmine, syn włoskich imigrantów, zginął w Wietnamie; czarnoskóry student Phillip został zabity na uniwersytecie w Jackson, podczas strzelaniny przeciwko uczestnikom antywojennej demonstracji; 19-letnia Allison Krause odniosła śmiertelne obrażenia z rąk żołnierzy Gwardii Narodowej, kiedy brała udział w studenckiej manifestacji. Rodzice, bracia i siostry Carmine, rodzice i kolega uniwersytecki Allison, żona Phillipa — wspominają swych najbliższych, wyświetlają amatorskie filmy z ich udziałem.

Te trzy tak różne rodziny łączy jedno: żałoba i świadomość, że strata najbliższych nie została spowodowana ślepym zrządzeniem losu. Winien jest rasizm, nienawiść do kontestatorów, wojenne zaślepienie Nixona. Krytyka zachodnia ceni film Rondera nie tylko za ton gwałtownego oskarżenia, lecz także za to, że oskarżenie nie jest demagogiczne; wynika z faktów, z autentycznego ludzkiego bólu i rozpaczy.

Liczby

W roku ubiegłym zrealizowano we Francji 102 filmy, w tym 35 we współprodukcji z innymi państwami (22 — z Włochami). Wszystkie filmy były kolorowe, ale tylko 4 szerokoekranowe.

W paryskich kinach odbyły się premiery 465 filmów: 144 amerykańskich, 71 włoskich, 66 francuskich, 45 różnych współprodukcji, 38 angielskich, 27 zachodnioniemieckich i 7 szwedzkich. Inne kinematografie reprezentowane były niewielką ilością pozycji.

Ciekawostki

Nagrody dla najgorszych

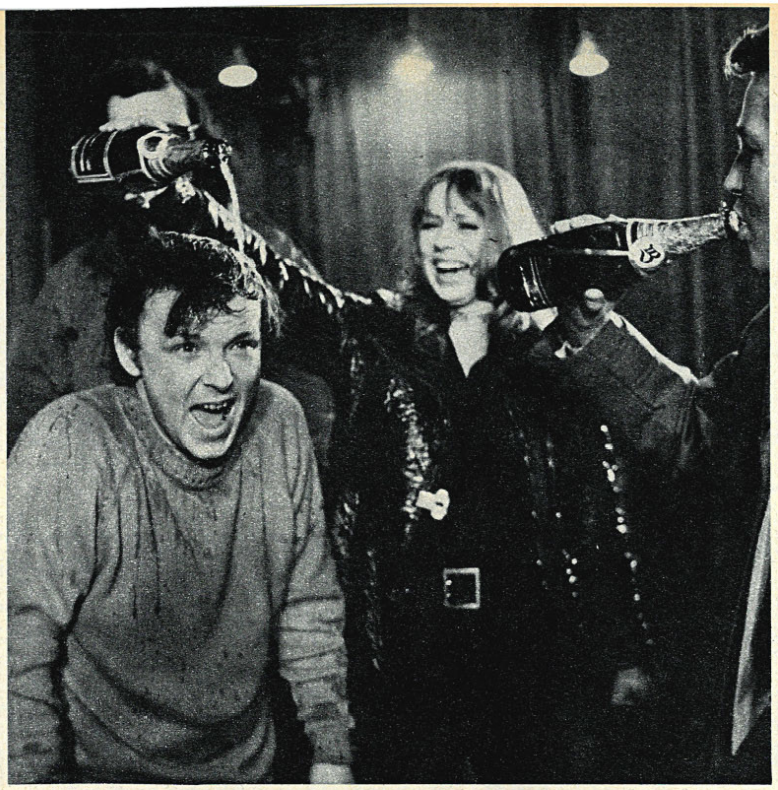
Nagrodę im. Kirka Douglasa, przyznawaną corocznie przez amerykański magazyn satyryczny „Lampoon" dla najgorszego aktora roku, zdobył Jack Nicholson za rolę w filmie „Wiedza cielesna". Nagrodę im. Natalie Wood — dla najgorszej aktorki — otrzymała Candice Bergen za rolę w filmie „T. R. Baskin". Za najgorszy film uznano „Clockwork Orange" (Nakręcana pomarańcza) Stanleya Kubricka.

Dla seksu i gwałtu — wstęp wzbroniony

Jerry Lewis (zdjęcie 1), **znany amerykański aktor komediowy, bawi równie często w Paryżu, jak w swym domu w Beverly Hills. Kilka miesięcy temu prezentował w paryskiej „Olimpii" własny „show", a ostatnio przyjechał do stolicy Francji, aby na bulwarze Saint-Jacques dokonać otwarcia dwudziestu miniaturowych salek kinowych, gdzie — jak sam mówi — „będzie się wyświetlać dobre komedie, zakazując wstępu filmom spod znaku seksu i gwałtu".**

REPORTAŻ Z REALIZACJI FILMU „PALEC BOŻY"

ZDJĘCIA: ROMAN SUMIK



Marian Opania i Ewa Milde

gra o miejsce w życiu

„...Jeżeli mam być szczery, radzę panu nie zdawać po raz drugi.

— Dlaczego? — pytam wstrząśnięty, podnosząc się również z fotela.

— Jestem u szczytu sławy: gram w teatrze, telewizji, filmie, wykładam w szkole, reżyseruję... — aktor przerywa na chwilę wyliczanie swoich zajęć i patrząc posępnie w bok, czyli prosto w moje oczy, mówi zamyślony. — Wierz mi synu, wszystko to nic nie jest warte. Gdybym mógł rozpocząć życie od nowa, nigdy nie poszedłbym tą drogą...

— Ale ja do aktorstwa czuję powołanie i nie wyobrażam sobie wykonywania żadnego innego zawodu — przerywam mu jego zwierzenia.

— Mnie się też tak kiedyś wydawało — mówi z uśmiechem, podając mi na pożegnanie rękę. — Moja rada: zrezygnuj, dopóki jesteś na początku tej drogi. Jeszcze kiedyś podziękujesz mi, że namówiłem cię do odwrotu. Do widzenia.

Uszczypnąwszy mnie w policzek, odchodzi kulejąc w stronę schodów. Tragiczny, złamany życiem starzec.

Patrzę za nim ze łzami wściekłości w oczach."

Bohater filmu „Palec Boży" Antoniego Krauze (scenariusz Tadeusza Zawieruchy i reżysera) pragnie zostać aktorem. Dąży do tego konsekwentnie: występuje w teatrze amatorskim, przystępuje do kolejnych egzaminów w szkole aktorskiej. Jest przekonany o swoim powołaniu, o tym, że powinien wypowiedzieć siebie poprzez aktorstwo. Próby są nieudane, życie bohatera układa się w jakieś dziwaczne pasmo nie zrealizowanych pragnień i śmiesznych, małych działań, by utrzymać się na powierzchni. Przychodzi kolejne niepowodzenie, załamanie, obsesyjne stany na granicy choroby.

Ale „Palec Boży" nie ma być jedynie zwykłą opowieścią o kimś, kto chciał być aktorem — raczej filmem o szukaniu dla siebie miejsca w społeczeństwie, o uporze w dążeniu do pełnej realizacji siebie.

Scenariusz powstał już prawie półtora roku temu i nie miał najłatwiejszej drogi do produkcji. Antoni Krauze należy do tych realizatorów, którzy wnoszą do naszej kinematografii przekonanie, iż warto wypowiadać się filmem jedynie wtedy, gdy mówi się o sprawach najistotniejszych. I dlatego — choć to może zbyt łatwe — narzuca się porównanie sytuacji reżysera, długo broniącego swego pomysłu, z sytuacją jego bohatera, który także z uporem dąży do wypowiedzenia się w sposób pełny i osobisty.

Długie oczekiwanie na realizację filmu pozostawiło ślady w scenariuszu. Jest nawet jedna bardzo istotna zmiana. Otóż Krauze uznał, że spointowanie dziejów bohatera ostatecznym niepowodzeniem, zniweczyłoby w oczach widzów sens jego uporczywej walki. Byłby to kolejny bohater-nieudacznik, któremu można współczuć, ale nic więcej. Jako program na życie — to za mało.

Właśnie w związku z tym pojawił się w filmie wątek Barbary; przy jego pomocy autorzy prowadzą bohatera w stronę godniejszego stosunku do życia. Dziewczyna jest czymś w rodzaju alter ego bohatera. Mimo klęsk, niepowodzeń, trudności — zawsze gotowa podjąć raz jeszcze kolejne życiowe ryzyko, jeszcze jedną walkę z przeciwnościami. I to właśnie — zdaniem reżysera — jest ten jedyny piękny program na życie.

W tym ujęciu sprawa zakończenia filmu wykracza poza proste rozterki twórcy, czym zamknąć opowiadaną historię. Optymistyczny akcent ma być pozostawia swych bohaterów.

W scenie, którą obserwuję, występuje dwóch aktorów: Marian Opania (Tadeusz) i Zygmunt Malanowicz (prezes). Tadeusz, podczas przerwy pomiędzy kolejnymi aktorskimi egzaminami, podjął się funkcji instruktora kulturalno-oświatowego. Po inspekcji w terenie składa sprawozdanie prezesowi.

„...chór jest bardzo dobry... doskonale współbrzmią ze sobą głosy męskie i żeńskie... prowadząca chór daje sobie świetnie radę... mruczy prezes pod nosem, czytając moje sprawozdanie. Podnosi zdumiony wzrok znad maszynopisu. — A mnie donosili z terenu zupełnie coś przeciwnego... ciekawe...

Stoję przed jego biurkiem na baczność, niczym żołnierz przed swoim dowódcą. Czekam co z tego wyniknie. Napisałem te kłamstwa, ponieważ nie chcę już więcej jeździć do tej miejscowości. W ogóle nie chcę już więcej jeździć na wizytacje."

W tej scenie znalazł odzwierciedlenie stereotyp biura: prezes, sekretarka, nijakie pomieszczenie, mapa na ścianie; ale z toku realizacji wynika coś innego, niż można by się spodziewać. Nie jest to w żadnym stopniu satyra na stosunki biurowe, lecz jeszcze jedna próba poszukiwania prawdy o ludziach. Prezes, który — na pozór — akceptuje pewną fikcję, zaproponowaną przez Tadeusza, w istocie ma inny, bardziej skomplikowany stosunek do sprawy. Człowiek zmęczony, ktoś kto przeżył swoje dobre i złe czasy, a teraz tylko trwa.

Obserwuję wielogodzinną pracę ekipy — rzeczywiście trudną. Zdjęcia we wnętrzach naturalnych — z całą niewygodą tej metody. Przy założeniu pełnej naturalności scenerii i zachowań, przy nagrywaniu synchronicznie tzw. stuprocentowego dźwięku, a zarazem konieczności utrzymania się w ostrych rygorach produkcyjnych (zużycie taśmy), wszyscy, cała ekipa, pracują w napięciu. Próby z aktorami muszą dojść do tego momentu perfekcji, która wykluczałaby pomyłki w tekście czy w ruchu; kamera musi za

Janusz Zaorski, Bogdana Majda i Ewa Milde

jednym razem bezbłędnie utrwalić założony efekt; musi panować zupełna cisza wokół, by można było czysto zarejestrować dialog i dźwięki. Kręci się bez powtórzeń, brak taśmy na duble. Napięcie jest rzeczywiście wielkie, bo i zadania, jakie postawili sobie realizatorzy — trochę przeciwstawne. Spontaniczność i precyzję, naturalność i laboratoryjną czystość — trzeba uzyskać razem, w jednym jedynym ujęciu.

Metoda pracy jest więc dość skomplikowana. Ponieważ nie można sobie pozwolić na pełną improwizację z całym jej ryzykiem, reżyser dąży podczas prób do wywoływania działań spontanicznych, lecz potem, podczas filmowania, muszą być one dokładnie powtarzane. Osobowość aktora, pomysły operatora — wszystko to winno ujawnić się podczas prób, by samo ujęcie mogło przebiegać bezbłędnie, bez powtórzeń.

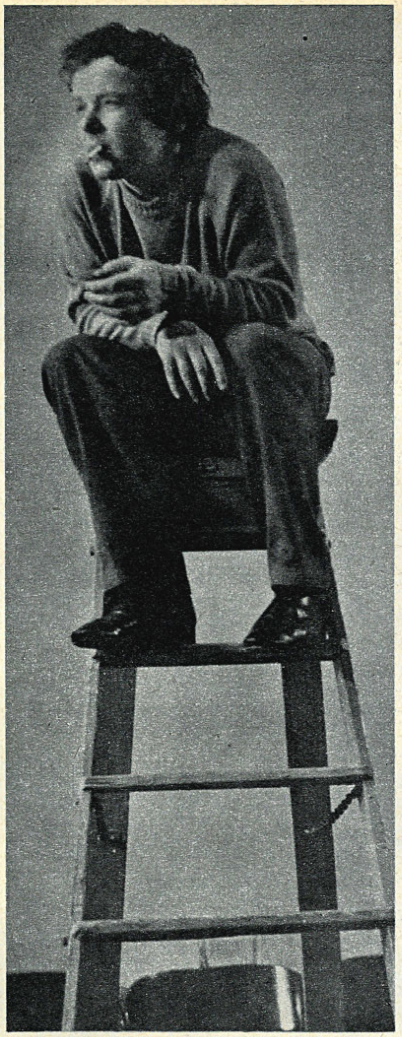
Reżyser dąży do tego, by „Palec Boży" był filmem w pełni realistycznym. Film obywający się bez spięć, bez wyraźnej anegdoty, mogą usprawiedliwić — jak sądzi — jedynie ludzie, których prezentuje: nie statyczni, zaskakujący swymi reakcjami i sposobem myślenia. Przy całej pokorze dla życiowej prawdy — chce odejść od szarości, zwiększyć osobistość przeżyć, stopień ekspresji wyrazu; nie pozostając na poziomie rejestracji — dojść do kreacji.

Chwilowe odejścia od potocznie rozumianego realizmu usprawiedliwi stan bohatera. Jego niepowodzenie, frustracje, depresja — deformują widzenie świata. Ale musi odnaleźć w sobie siłę, żeby nie dać się zmyć tej niszczącej go fali, żeby jeszcze raz spróbować pojedynku. Bo gra o dużą stawkę.

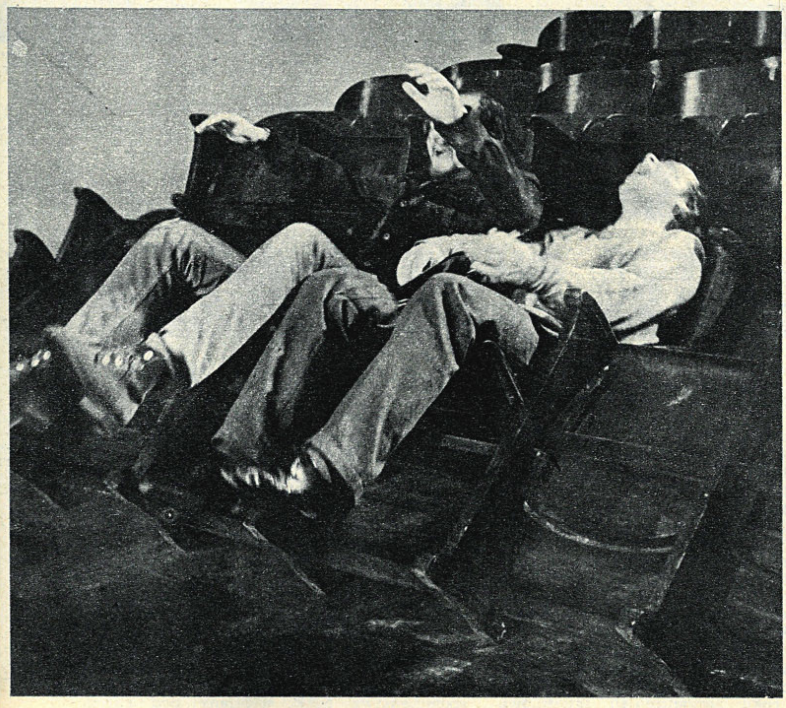
„Mistrzostwa nie zdobędzie,
Kto wprzódy nie dosięgnie
Sztuki i życia krańców"

— powiedział Michał Anioł Buonarotti. Przepisuję te słowa ze scenopisu, gdzie znalazły się jako motto filmu.

ELŻBIETA SMOLEŃ-WASILEWSKA



Marian Opania



Janusz Zaorski i Marian Opania

zapiski krytyczne

● POSTACIE WYŁAWIANE Z PUSTKI ● ODGRYWANIE WŁASNEJ EGZYSTENCJI ● WYJAŚNIAĆ CZY NIE ROZUMIEĆ? ●

CZWARTEK

Szczupły, o suchej twarzy, ma długie, proste włosy przerzedzone nad czołem. Wszedł do hallu i utknął w kącie, otoczony przez organizatorów imprezy. Imprezę zorganizował niezmordowany DKF „Kwant". Miklos Jancsó przyjechał do Warszawy w w związku z filmem o Bemie, który ma robić w zespole Wajdy, więc pokazano z tej okazji, jeszcze nie znany w Polsce, jego „Agnus Dei".

– Jest to utwór bardzo trudny. Trudniejszy niż „Desperaci", „Gwiazdy na czapkach", „Cisza i krzyk". Trudniejszy niż „Sirocco". Czas akcji — jeżeli o niej może być tu w ogóle mowa — ten sam, co w „Ciszy i krzyku". Jest rok 1919, upada rewolucja węgierska. Ale w tamtym filmie był jeszcze względnie konkretny, względnie urządzony świat: wieś, jej mieszkańcy, żandarmi, tropieni po wsi rewolucjoniści. Tu niby dzieje się to samo, tylko w pustym polu! Ani jednego wnętrza, śladów siedliska ludzkiego, postacie pojawiają się jakby dopiero powoływane do życia przez autora. Kamera, ruchliwa, niespokojna, roztrzęsiona kamera Jancsó z pustki je wyławia.

Poza tym wszystko niby normalne. Ostatnie walki między białymi a czerwonymi. Jedni i drudzy prezentują się jak w zwykłym filmie. Tylko od czasu do czasu cokolwiek przerysowana gra aktora, czy na współczesną modę stylizowany czyjś kostium.

Na początku film można jako tako zrozumieć. Fanatyczny ksiądz, prorok, inkwizytor — jest motorem dokonywanych przez białych egzekucji. Miejsce akcji, ów kawałek puszty, brzeg rzeki, stajenka nad brzegiem, przechodzi z rąk do rąk. Ostatnie starcia zbrojne i biali zwyciężają. Wtedy zjawia się jakiś młodzian (gra go Daniel Olbrychski), wygląda na przywódcę białych, ale wykonuje szereg niezrozumiałych czynności, np. ni stąd ni z owąd przebija kościelną chorągiew z sercem Chrystusa, zabija fanatycznego księdza, czyli swego sojusznika itd.

Niezwykły film. Niech to określenie nie brzmi jak pochwała ani nagana. Informacja raczej. Coś ze spektaklu teatralnego pod otwartym niebem. Chociaż to zarazem daleko nie teatr. Prawie nie czuje się aktorów, czuje się postacie, jak w powieści lub realistycznym filmie. Jest tak, jakby postacie z niego, owego gdzieś tam realistycznego filmu, przyszły na to pustkowie, aby odegrać przed nami swoją egzystencję. Zarazem, jakby ją odgrywały bardziej dla siebie niż dla nas, w swoim niejasnym, zrozumiałym tylko dla nich języku.

PIĄTEK

Problem trudno zrozumiałych dzieł współczesnych. Coraz ich więcej w każdej dziedzinie sztuki. W kinie wygląda on w dodatku dwuznacznie, ze względu na udział rzeczywistości. Bardzo oporna jest raz powołana do życia rzeczywistość wobec prób mącenia jej. Zdradza — przeciwnie — tendencje do rozrostu, tworzenia dalszych ogniw. Jakże ją mieszać? Jak ją mieszać zwłaszcza na podobieństwo naszych ciemnych ludzkich spraw, jak z niej uczynić tworzywo świata kreowanego, nie odcinając się zarazem od niej?

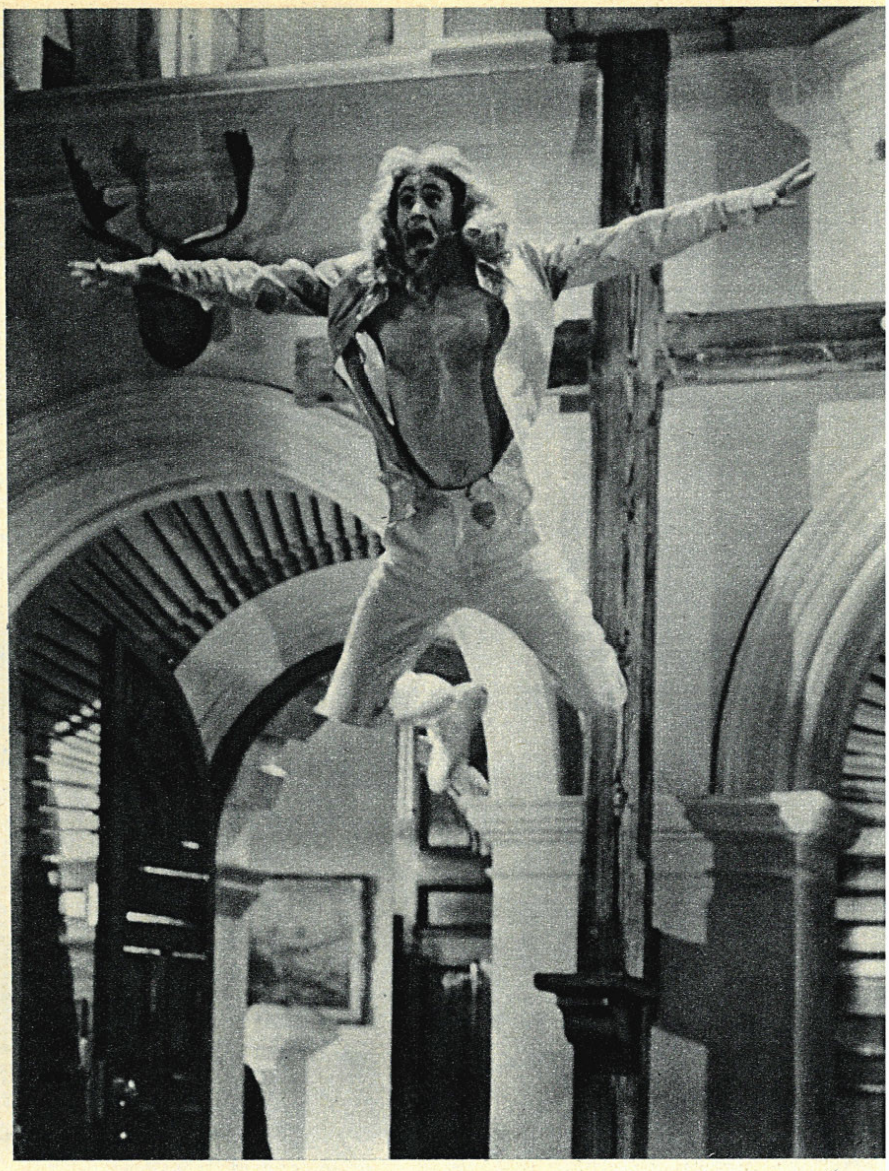
W dyskusji, która po pokazie „Agnus Dei" wywiązała się wczoraj w „Kwancie", wzięli udział m. in. autor i Andrzej Wajda, prezentując — oczywiście to sprawa przypadku — dwa odmienne sposoby lektury filmu. Jancsó starał się wyjaśnić go. Wajda natomiast proponował zaufać samej poezji utworu.

Coraz więcej filmów, nawet komercyjnych, nawet kryminałów (jak choćby z Bondem), daje możliwość czynienia podobnego wyboru. Przy czym niezrozumienie, lektura nie rozumiejąca, byłaby bliższa artystycznego odczytania dzieła.

ALEKSANDER JACKIEWICZ

CANNES 72

Filmy polityczne, piętnujące zło współczesnego świata; filmy oniryczne, odzwierciedlające lęki, zwidy i senne koszmary autorów — oto dwa bieguny tematyczne tegorocznego konkursu w Cannes.



Porachunki z arystokracją
„Klasa panująca" — Peter O'Toole

POWAŻNE TROSKI I NIEGROŹNE STRACHY

Przyjęcie formuły głoszącej, że filmy na festiwal w Cannes zgłaszają producenci, a nie kinematografie narodowe, uwolniło organizatorów imprezy od pewnych zobowiązań protokolarnych i — przy stosowaniu zasady preselekcji — zamknęło drogę filmom słabym artystycznie, które dawniej miały prawo uczestniczyć w konkursie z tytułu reprezentacji narodowej. Nie oznacza to, że program obejmuje wyłącznie arcydzieła, ale pojawiło się wiele dzieł znaczących. Oczywiście, o wyborze przesądzają opinie, poglądy, upodobania małej grupy osób, tworzących komisję selekcyjną festiwalu.

To, co zaprezentowano w pierwszym tygodniu festiwalu, mogłoby wskazywać, że naczelne miejsce zajmują nadal filmy polityczne, a więc te, które — niezależnie od stanowiska zajmowanego przez twórcę — zawierają próbę oceny zjawisk społecznych we współczesnym świecie. Nie idzie o jakieś wielkie syntezy, ale o sprawy szczególnie bliskie danym narodom czy regionom świata. Obok problemów wyraźnie politycznych pojawiają się też problemy moralne oraz filozoficzne próby rozważań na temat losu człowieka we współczesnym świecie. Twórcy czynią to nie tylko poprzez analizę współczesności, ale i poprzez sięganie w przeszłość, w poszukiwaniu — by tak rzec — starych źródeł dzisiejszego niepokoju.

Wydaje się, że tegoroczny festiwal wskazuje na pewne uspokojenie i stabilizację w sztuce filmowej. Nasuwa się refleksja, że teza o konieczności stosowania nowych form, nowych środków artystycznych, nowego języka dla wyrażenia konfliktów i problemów naszego wieku — nie sprawdza się w całej rozciągłości. Przeciwnie, stare buklaki okazują się najstosowniejsze, aby nowe wino szybko nabrało mocy i smaku.

Jeden z najwybitniejszych filmów konkursu, „Goście" Elii Kazana, jest niemal klasyczny w formie, chociaż reżyser nie trzyma się jednej tylko konwencji. W „Gościach" można odnaleźć elementy filmu grozy, zmieszane z elementami filmu psychologicznego, a jednak jest to dzieło jednolite i harmonijne. Podjęty przez Kazana temat jest stary, jak historia ludzkości: idzie o destrukcyjny wpływ wojny na psychikę i moralność człowieka. Sposób, w jaki Kazan ten problem ukazuje, rozszerza i pogłębia nasze spojrzenie. Bohaterami filmu są byli żołnierze wojny w Wietnamie. Występują też w filmie przedstawiciele starszej generacji, uczestnicy wojny światowej. Wszyscy oni wynieśli ze wspomnień i doświadczeń wiedzę o pewnych — jak mówią — regułach gry, które wojna narzuca. Zmienia się styl tej gry, ale jej reguły pozostają niezmienne. Próba ich przeniesienia w normalne pokojowe życie społeczeństwa, prowadzi do tragicznych konfliktów.

Czy jednak nie można odrzucić twierdzenia, że wojna wykrzywia ludzi i sprawia, że kiedy powracają do społeczeństwa, wnoszą degenerację w jego życie? Albowiem społeczeństwo samo degeneruje swoich żołnierzy, aby móc ich wysłać na wojnę. To w końcu ludzie czynią wojnę okrutną.

Jakkolwiek refleksja jest banalna, narzuca ją konfrontacja filmu Kazana z innym filmem amerykańskim — „Zimowy żołnierz". Pokazano go w Cannes w ramach przeglądów Tygodnia Krytyki Filmowej. „Zimowy żołnierz" jest filmem anonimowym; zrealizował go kolektyw przy pomocy 28 spośród 200 weteranów wojny w Wietnamie, którzy w lutym 1971 roku zorganizowali trzydniową konferencję w Detroit. Jest to zdumiewający dokument okrucieństw popełnianych przez żołnierzy USA w Wietnamie, okrucieństw uprawianych bez sadyzmu, bez żadnego rezonansu psychicznego; moralnie bowiem są one, wedle zgodnych stwierdzeń bohaterów filmu, oczywistym wynikiem wyszkolenia, które przeszli w kraju przed wyruszeniem na wojnę.

Byłoby banalnym uproszczeniem powiedzieć, że są to filmy protestu. One są tylko świadectwem rzeczywistości — świadectwem ujętym w najprostszą formułę filmową, albowiem próba nadania im bardziej artystycznej formy pozbawiłaby ich treść i wymowę dramatycznej siły.

Wśród filmów poświęconych problematyce polityczno-moralnej, trzeba wymienić także „Nieszczęście" Petera Fleischmanna (obraz społeczeństwa NRF, widziany pod kątem konfrontacji pokoleń), „Jeremiah Johnson"

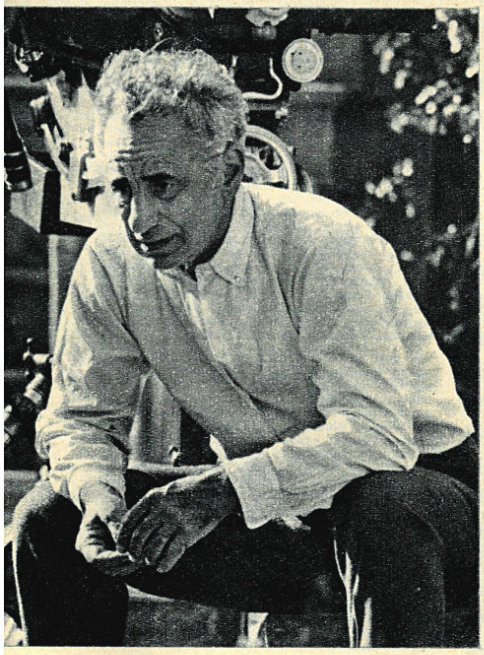
Sydneya Pollacka (rodzaj filozoficznego westernu) oraz japońskie „Milczenie" Masahiro Shinody (nieco zawiły film o bezradności człowieka wobec milczenia Boga, osnuty wokół historii siedemnastowiecznych misjonarzy w Japonii). Na ich tle osobliwe wrażenie sprawiają dwa filmy: angielski „Klasa panująca" Petera Medaka i belgijski „Malpertuis" Harry Kumela. Oba wydają się dziwaczne.

Aby satyrycznie zaatakować skostniały tradycjonalizm i hipokryzję angielskiej arystokracji, Peter Medak (z pochodzenia Węgier) sięgnął do głośnej angielskiej sztuki Petera Barnesa. Powstał z tego utwór jaskrawy, niby bluźnierczy, niby satyryczny, bliższy „Diabłom" Russella niż „Posłańcowi" Loseya. Sztuka Barnesa, być może, skłaniała do dyskusji. Film Medaka skłania raczej do wzruszenia ramionami. Jeszcze bardziej — „Malpertuis" Kumela, z Orsonem Wellesem w jednej z głównych ról. Terminem nader poręcznym jest „film oniryczny", albowiem — podobnie jak marzenia senne — może oznaczać i nic, i bardzo wiele. Zaproszenie do wędrówki w świat snów może zapowiadać przygodę artystyczną, ale tylko wtedy, kiedy przewodnikiem jest artysta wrażliwy,

STANISŁAW GRZELECKI

KORESPONDENCJA WŁASNA

a przy tym myślący. Jeśli jednak jest nim ktoś, kto upodabnia wszystko do gabinetu grozy w lunaparku, łatwo o mistyfikację. Filmy oniryczne każą czasem myśleć, że ich twórcy są bezradni wobec naporu rzeczywistości. Potrafią się bać, ale nie potrafią wyjść poza swoje stany lękowe. Pragną dać im wyraz, ale sięgają do cudzych doświadczeń. Powstają wówczas filmy takie, jak „Malpertuis" — utwór raczej deliryczny, w którym twórca chciałby zawrzeć całą mękę swojej wyobraźni, całą wiedzę o tajemnicy bytu. Jest to wiedza złożona ze strachów, legend, mitów, wielkich metafor i małych nocnych lęków. Kumel gromadzi je w takim pośpiechu, że dostaje zadyszki, a człowiek niepotrzebnie zdyszany bywa śmieszny. Toteż film Kumela przyjęto śmiechem.



Porachunki z wojną
Elia Kazan

Z FRANCUSKIEGO REPERTUARU

KORESPONDENCJA WŁASNA Z PARYŻA

Nie od dziś najciekawsze filmy są dziełem debiutantów, toteż oni nadają ton tegorocznemu wiosennemu sezonowi w kinach nad Sekwaną.

O tym, jak wadliwy jest system dystrybucji filmowej we Francji, mogą świadczyć losy dwóch najwybitniejszych filmów bieżącego repertuaru: „Jedynak" i „Bułgarska noc". Musiały czekać kilka lat, zanim udało im się dotrzeć na ekrany kin.

Michel Polac, powieściopisarz i krytyk, autor wielu cenionych programów literackich w telewizji, zrealizował „Jedynaka" w roku 1969. Produkcję filmu finansowała telewizja. W rok później za swój debiut reżyserski otrzymał Nagrodę im. Georgesa Sadoula. „Jedynak" to małe arcydzieło portretu psychologicznego, nasycone wrażliwością i inteligencją. Bohaterem filmu jest szesnastoletni uczeń liceum, który wraz z kolegą odwiedza często pewnego malarza. Motywy zainteresowania chłopca osobą malarza są początkowo niezbyt jasne; później, w miarę rozwoju akcji, dowiadujemy się, że malarz jest domniemanym ojcem chłopca. Hipotezę tę zdaje się potwierdzać matka bohatera.

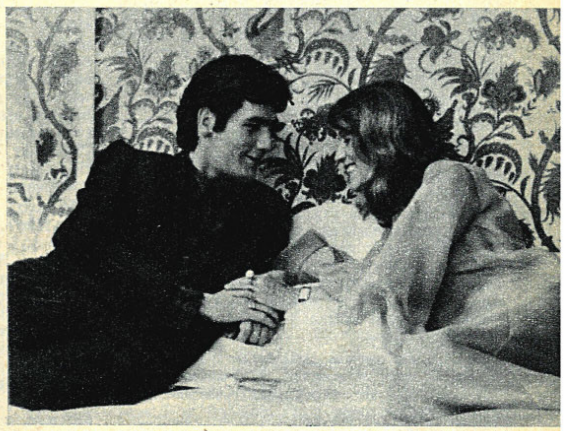
Michel Polac wykorzystuje doświadczenia „cinéma-verité" w sposób tak naturalny, że jego film sprawia wrażenie całkowitej improwizacji. Subtelność, humor, celne obserwacje psychologiczne nastolatków i drapieżna satyra antymieszczańska — wszystko to pozwala nazwać „Jedynaka" dziełem w pełni autorskim.

Podobnie zresztą filmem autorskim jest „Bułgarska noc" — debiut filmowy znanego realizatora telewizyjnego, Michela Mitraniego. Mitrani zrealizował swój film w roku 1969 i ponad dwa lata czekał na decyzję dystrybutora, który wahał się wprowadzić film na ekrany. Tymczasem reżyser zdążył już zrealizować następny film — „Ucieczka", który jest adaptacją powieści Albertiny Sarrazin. W rezultacie premiera „Ucieczki" wyprzedziła premierę „Bułgarskiej nocy". Doprawdy, trudno zrozumieć powody przetrzymywania filmów tak oryginalnych, jak „Bułgarska noc", skoro ich premiery stają się wydarzeniami artystycznymi i każą z większym szacunkiem oceniać bieżącą produkcję filmową we Francji.

„Bułgarska noc" to opowieść o człowieku, który nie potrafi zerwać więzów przeszłości, uwolnić się od wspomnień. Bohaterem jest urzędnik wysokiego szczebla, prowadzący jako reprezentant Francji rozmowy z delegacją bułgarską w sprawie podpisania ważnej umowy handlowej. W czasie negocjacji zaczyna być szantażowany. Jeden z wielkich kapitalistów grozi, że ujawni publicznie, iż bohater przyjął nazwisko człowieka zabitego w czasie wojny. Tak zresztą było w istocie. Bohater — syn ubogich imigrantów, człowiek z nizin społecznych, starał się zatrzeć ślady przeszłości. Ale przeszłość jest ciągle obecna, koszmary i majaki prześladują go nieustannie. Wielka społeczna parabola zanurzona została w morzu freudowskich symboli; zadziwiająca konstrukcja dramaturgiczna przeplata realizm z fantastyką, a wszystko to czyni z „Bułgarskiej nocy" dzieło, które nie ma sobie równych w dzisiejszym kinie francuskim.

Paryż jest tłem akcji nowego filmu Edouarda Luntza „Nastroje włóczęgi". Młody człowiek z prowincji przyjeżdża do stolicy w poszukiwaniu pracy. Świat wielkiego miasta wydaje mu się zagadkowy, a ludzie — dziwaczni. Prostaczkowi przydarzają się najrozmaitsze przygody, ale najważniejsza z nich to spotkanie z damą z paryskiego towarzystwa (Jeanne Moreau). Zapewnia mu ona opiekę i poparcie. Od tej chwili karierą prowincjusza w Paryżu powinna już potoczyć się gładko. Ale bohater nie skorzysta z wielkiej szansy i powróci do rodzinnej wsi. Film Luntza przenosi zręcznie na ekran powieściową fabułę Antoine Blondina, brak mu jednak szerszego oddechu, aby stał się dziełem wybitnym.

Jacques Doniol-Valcroze, niegdyś krytyk filmowy i redaktor naczelny miesięcznika „Cahiers du Cinéma", od lat już zajmuje się reżyserią. Bohaterem jego najnowszego filmu „Człowiek z przeszczepionym mózgiem" jest wybitny chirurg, pasjonujący się transplantacjami. Zdaje sobie sprawę z poważnego stanu swego zdrowia i bliskiej śmierci. Ofiarowuje więc swój mózg młodemu mężczyźnie, ciężko rannemu w wypadku drogowym. Operacją kieruje asystent profesora. Wynik jest pomyślny. Ale młody człowiek, tak cudownie uratowany przed śmiercią, nie może odnaleźć własnej osobowości, broni się przed impulsami, których dotychczas nie znał, a które pochodzą z przeszczepionego mózgu. Ten temat, łączący mit Fausta oraz dr Jekylla, mógł reżyser potraktować w konwencji „science-fiction". Zrezygnował jednak z tego, tworząc współczesną bajkę, która zmusza do refleksji o konsekwencjach postępu w nauce. Ale rezygnacja z nadania filmowi żywszego, dramatycznego tętna, przyniosła w efekcie nudę. Nie potrafiła jej osłabić ani wyrafinowana elegancja reżyserii, ani świetne prowadzenie aktorów.



Rezygnacja z marzeń
„Nastroje włóczęgi" — Jeanne Moreau i Eric Penet

MARCEL MARTIN

JERZY TOEPLITZ

KARTKI Z KALENDARZA

21 MAJA 1947

OPINIA LYSIDASA

Jakże trudno po czternastu latach przerwy wrócić znowu do paryskiego atelier i reżyserować film w ojczyźnie! Lata długie i niespokojne, wojenne i emigracyjne, minęły od dnia, kiedy to ostatni z francuskich filmów René Claira przeżywał swoją premierę. Czyż można się dziwić, że do realizacji komedii zatytułowanej „Milczenie jest złotem" przystępował twórca „Miliona" i „Niech żyje wolność" z wielką tremą. Spotkanie z nową, nieznaną publicznością i ze starymi przyjaciółmi, którzy — być może — zdążyli już o nim zapomnieć, napawało lękiem. Czy spodoba się widzom opowieść, rozgrywająca się na tle starego Paryża z 1906 roku, czy przypadnie im do gustu historia życiowych perypetii starzejącego się Don Juana, niejakiego pana Emila, reżysera filmowego, zatrudnionego w wytwórni Fortuna? Odpowiedzi na te pytania mogły udzielić oklaski lub gwizdy na pierwszym pokazie albo — co dla twórcy jeszcze bardziej bolesne — rzędy pustych krzeseł i ziewająca z nudów kasjerka kinowa.

René Clair nazwał „Milczenie jest złotem" — „Szkołą żon" w scenerii „Pod dachami Paryża". Pomysł nie był oryginalny, stanowił parafrazę wielokrotnie powtarzanego w literaturze i w teatrze „trójkątnego" wątka. Bohaterami komedii, napisanej i wyreżyserowanej przez Claira, są: czarujący, ale nie najmłodszy uwodziciel pan Emil, jego przyjaciel, aktor i wytwórniany „chłopiec do wszystkiego" — Jacques, i ta trzecia, przyczyna zazdrości, sporów i konfliktów — młodziutka Madeleine. Clair wprowadził do molierowskiego schematu ze „Szkoły żon" pewną istotną poprawkę: z rywali uczynił przyjaciół. Mało tego — ofiarą życzliwych, dobrych rad, jak należy zdobywać serca kobiece, udzielanych nieśmiałemu młodzieńcowi, pada starszy pan, który tych porad udziela. Jak pisze autor scenariusza w komentarzu do tekstu ogłoszonego drukiem, te właśnie sceny, rozgrywające się między przedstawicielami męskiego rodu, najbardziej podobały się publiczności, największy bowiem posiadały ładunek humoru. Natomiast sekwencje sentymentalne — duety miłosne młodej pary — budziły znacznie mniej zachwytów. Brakowało im tempa, dłużyły się. *„Popełniłem tu błąd* — przyznaje ex post Clair — *gdybym dokładniej przestudiował tekst »Szkoły żon«, zauważyłbym, że prototypy moich bohaterów: Agnieszka i Horacy, spotykają się tylko raz na scenie, w piątym akcie, i to na bardzo krótko. Molier dobrze o tym wiedział, że to, co młodzi ludzie mają sobie w takich okazjach do powiedzenia, nie czyni akcji interesującą".*

Film „Milczenie jest złotem" wszedł na ekrany dwóch paryskich kin premierowych „Marivaux" i „Marignan" dnia 21 maja 1947 roku, przed dwudziestu pięciu laty. Niepokoje i obawy realizatora okazały się, szczęśliwie, nieuzasadnione. Jego nowy film spodobał się wszystkim: i wybrednym, uczonym krytykom, i zwykłej publiczności, a nawet — co było już wydarzeniem wyjątkowym — jury międzynarodowego festiwalu filmowego w Brukseli. Rzadko się zdarza, by na tego rodzaju manifestacji przyznano Grand Prix nie poważnemu, często ponuremu dramatowi, lecz komedii.

„Jeśli twórca tej komedii — pisze René Clair — *nie oczekiwał takiego zaszczytu, to nie dlatego, że powodował się skromnością, lecz dlatego, że wątpił, aby jury zdołało przezwyciężyć szkodliwy przesąd wobec utworów komicznych, przesąd, który już Molier ironicznie podkreślał, kiedy ustami Lysidasa stwierdzał, że istnieje wielka przepaść między wszystkimi »krotochwilami« a pięknem utworów poważnych"*

René Clair, snując dalej refleksje na marginesie werdyktu brukselskiego jury, stwierdza, że *„wiele osób podziela mniej lub bardziej świadomie zdanie Lysidasa"*, ale — z drugiej strony — jest przecież faktem, że *„sztuki poważne są szacowane zbyt wysoko za życia swych autorów, ale gatunek komiczny bierze odwet, wytrzymując próbę czasu"*. W ćwierć wieku po premierze można powołać „Milczenie jest złotem" jako koronnego świadka, potwierdzającego słuszność tej tezy. Komedia Claira do dziś dnia bawi i wzrusza, a to przecież zalety najważniejsze, nie ulegające dezaktualizacji.

Wzrusza — głównie dzięki świetnej kreacji Chevaliera, któremu nie bez oporów i wahań powierzył reżyser odegranie roli Emila. Clair myślał o Raimu i dla niego pisał scenariusz, ale po śmierci znakomitego aktora szukać trzeba było zastępczej kandydatury i wybór padł na Chevaliera. Clair obawiał się, że bohater „Parady miłości" jest jeszcze ciągle zbyt uwodzicielski i czarujący, i że nie potrafi uderzyć w ton ojcowski, tak wobec Jacques'a, jak Madeleine. Maurice uspokoił realizatora: *„Mam lat pięćdziesiąt osiem i będę grać takie role, w których będę w zgodzie z samym sobą. Byłem kiedyś najmłodszym z młodych, potem — przedstawicielem młodych, później — najstarszym z młodych. A teraz, jak Bóg da, będę najmłodszym ze starych"*. Chevalier zagrał Emila ze zrozumieniem i z sercem, stworzył ciepłą postać, która wzruszyła widzów.

A „Milczenie jest złotem" bawi dlatego, że pokazuje nieprawdopodobny, egzotyczny, ale przede wszystkim — wspaniale komiczny światek prymitywnego kina początków naszego stulecia. Dobrze się stało, że mistrz komedii filmowej złożył taki właśnie wesoły i rozweselający hołd pionierom francuskiej kinematografii. Był to najwłaściwszy sposób uczczenia przez ucznia pamięci mistrzów — Méliès'a, Zekki i Feuillade'a.

Komiczny świat prymitywnego kina

Scena z filmu „Milczenie jest złotem"

„JAK DALEKO STĄD, JAK BLISKO" (Polska). Jak wszystkie utwory Tadeusza Konwickiego, tak również i ten film dotyczy losów pokolenia, dla którego koniec wojny był wielkim i wcale nie młodzieńczym dramatem.

„MOJA NOC U MAUD" (Francja). Rohmer nagina film do techniki osiemnastowiecznego dyskursu. Wszystko tu jest określone przez słowo: światopogląd, pragnienia, wahania, klimat i nastrój.

„SŁOŃCE WSCHODZI RAZ NA DZIEŃ" (Polska). Kluba i Dymny opowiadają o odradzaniu się życia na Podhalu po kataklizmie wojennym. Poetycko-surrealistyczno-balladowo-zbójecka ludowa popagitka.

„TORA! TORA! TORA!" (USA). Wielka opowieść o ataku Japończyków na Pearl Harbour. Technika, sprawna organizacja wielkich zespołów aktorskich, potężne sceny bitewne.

Nasi recenzenci pisali...

„HORYZONT" (Węgry). Pal Gabor z piękną intuicją, z subtelnością wyrazu kreśli wizerunek wchodzącego w życie młodzieniaszka.

„SZEROKIEJ DROGI, KOCHANIE" (Polska). Na psychologii film wpada w poślizg niekontrolowany.

„LUDZIE PRZECIWKO SOBIE" (Włochy-Jugosławia). Epizod z lat I wojny światowej. Akcentując najsilniej głupotę dowódców, film Rosiego traci chwilami ton powagi, zamienia tragedię w groteskę.

„CHARLY" (USA). Historia debila, który dzięki neurochirurgii uzyskuje wysoki stopień inteligencji. Ale sukces eksperymentu jest krótkotrwały. Humanistyczne posłanie, ale także melodramatyczne, tanie chwyty.

Panie Redaktorze!

Duże brawa dla FILMU za podjęcie dyskusji o „nowym miejscu filmu". Pozwoliła ona poznać wiele problemów nurtujących kinematografię polską i spróbowała wskazać drogę dla rozwoju sztuki filmowej w przyszłości. Jednak mimo wielu trafnych i interesujących propozycji, dyskusja wydaje się niepełna. Brak w niej bowiem wypowiedzi osób nie mniej zainteresowanych rozwojem filmu: widzów. A przecież konfrontacja zamierzeń twórców z opiniami odbiorców byłaby jak najbardziej wskazana. Dla nich bowiem przeznaczone są dzieła filmowe. A czy rzeczywiście wszyscy twórcy (zwłaszcza młodzi) znają upodobania tych, dla których będą robić swoje filmy? Czy wiedzą, czego od nich oczekuje widz, wychowany na filmach „szkoły polskiej"? A na co czeka widz młodego pokolenia? Czy znają problemy nurtujące młodych? Twórcy mówiący o swoich zapatrywaniach, wypowiadający samych siebie, muszą wiedzieć do kogo adresują swoją wypowiedź, w przeciwnym bowiem razie nie nawiążą kontaktu z publicznością.

Z drugiej strony jednak i widz musi być przygotowany do takiej konfrontacji. I tu wyłania się ogromnie ważny problem: wychowania widza, przyszłego odbiorcy dzieł ambitnych, intelektualnych — pole popisu dla szkoły, niestety, z małymi wyjątkami nie wykorzystane przez szkolnictwo. Kontakty uczniów z filmem za pośrednictwem szkoły ograniczają się najczęściej do chodzenia „ze szkołą" do kina. A zatem zagadnieniom wychowania widzów, sprawom filmu w szkole powinno się w dyskusji poświęcić więcej miejsca. Młodzież bowiem jest zainteresowana sprawami kultury filmowej, ale żeby umieć ją właściwie odbierać, musi ją poznać tak, jak współczesną literaturę. Film bowiem w takim samym stopniu, jak literatura, służy poznaniu współczesnych problemów i wychowaniu nowego społeczeństwa. Kiedy będziemy starali się tworzyć dobre filmy i wychować dla nich widzów, możemy być spokojni o naszą kulturę filmową.

STEFAN BEDNARZ
Zawiercie

IDZIEMY DO KINA

LEW W ZIMIE

(The Lion in Winter)

Scenariusz (według własnej sztuki): **James Goldman**

Reżyseria: **Anthony Harvey**

Zdjęcia: **Douglas Slocombe**

Muzyka: **John Barry**

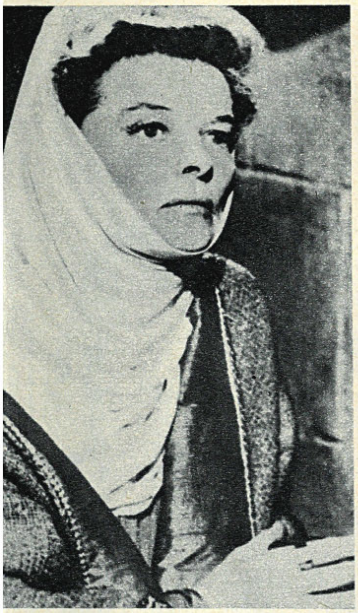
Wykonawcy: król Henryk II — **Peter O'Toole**, królowa Eleonora Akwitańska — **Katharine Hepburn**, księżniczka Alais — **Jane Merrow**, książę Jan — **Nigel Terry**, książę Geoffrey — **John Castle**, książę Ryszard Lwie Serce — **Anthony Hopkins**, król Filip — **Timothy Dalton**, William Marshall — **Nigel Stock**.

Produkcja: Martin Poll — Aveo Embassy (Wielka Brytania — USA) — 1968.

★

W roku 1968 film ten zdobył trzy Oskary: za najlepszy scenariusz, najlepszą rolę kobiecą (Katharine Hepburn) i najlepszą muzykę; jest także laureatem Nagrody Krytyki Nowojorskiej dla najlepszego filmu roku 1968. Dwunastowieczna Anglia i ludzie walczący jak drapieżcy o władzę i tron królewski. Olśniewająca kreacja Katharine Hepburn. Barwa, szeroki ekran.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego



Scenariusz (na motywach powieści **Nenada Briksi „Umarłym wstęp wzbroniony"**): **Miloš Macourek i Oldřich Lipsky**

Reżyseria: **Oldřich Lipsky**
Zdjęcia: **Jiří Tarantík**
Muzyka: **Vlastimil Hala**

Wykonawcy: **Georg Camel — Lubomir Lipsky, Sabrina — Jiřina Bohdalova, Kate — Iva Janžurova**, pani Harrington — **Marie Rosulkova, Sheridan — František Filipovsky, Brooks — Jan Libíček, Gogo — Josef Hlinomaz, Kovarski — Karel Effa, Davidson — Lubomir Kostelka, Harley — Vlastimil Hašek, Peggy — Stella Zazvorkova, Zubaty — Josef Kemr, Tom — Jaroslav Moucka, Owens — František Peterka, Henry — Jan Preučil, psychiatra — Zdenek Řehoř**, kierownik szkoły — **Robert Vrchota, Bill — Zdenek Kryžanek, Ronald — Lubor Tokos, Jaime — Jiří Lír, José Antonio — Otto Lakovič**
Reżyseria polskiej wersji językowej: **Jerzy Twardowski**
Produkcja: Filmove Studio Barrandov (Czechosłowacja) — 1970.

★

Barwna komedia kryminalna. Parodia sensacyjnych komiksów, rozgrywająca się w wyobraźni podróżującego pociągiem doktora Portera, posiadacza czeku na bajońską sumę pieniędzy.

Dodatek: „Jeśli ujrzysz kota fruwającego po niebie...". Scenariusz: **A. Krauze i Daniel Szczechura.** Realizacja: **Daniel Szczechura.** Zdjęcia: **J. Tyiman.** Muzyka: **W. Pażyński.** Produkcja: Se-Ma-For — 1971. Filozoficzna, pełna poetyckiego humoru parabola o nostalgicznej tęsknocie za nieosiągalnym.

TRUP W KAŻDEJ SZAFIE

(Čtyri vraždy stačí, drahoušku)

JEDNA Z TYCH RZECZY

(Haendeligt uheld)

Scenariusz (według powieści **Andersa Bodelsena „Uderz — i pędź, pędź, pędź!"**): **Erik Balling i Anders Bodelsen**

Reżyseria: **Erik Balling**
Zdjęcia: **Jorgen Skov i Claus Loof**
Muzyka: **Bent Fabricius-Bjerre**

Wykonawcy: **Henrik Vinther — Roy Dotrice, Susanna Strauss — Judy Geeson, Berit Vinther — Zena Walker**, Melchior, przyjaciel Vinthera — **Frederick Jaeger, Sonja Melchior — Ann Firbank, Falck — Geoffrey Chater, Kawasaki — Henry Okawa**, Charlotte, córecz. ka Vinthera — **Dorte Christensen**, przyjaciel Susanny — **Wayne John Rodda.**
Produkcja: Nordisk Films (Dania) — 1970.

★

Bohater, człowiek na stanowisku, powoduje wypadek drogowy, w którym ginie przechodzień. Ukrywa ten fakt i wydaje się na łup szantażu młodej dziewczyny. Barwa, szeroki ekran, udział znanych aktorów brytyjskich; angielska wersja językowa.

Dodatek: „Pasy bezpieczeństwa". Scenariusz: **J. Padzik i Edmund Szaniawski.** Reżyseria: **Edmund Szaniawski.** Muzyka: **Z. Kaczmarek.** Produkcja: Wytwórnia Filmowa „Czołówka" — 1972. Film (zrealizowany na zlecenie PZU) o stosowaniu i znaczeniu samochodowych pasów bezpieczeństwa.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 | dobry — 4 | słaby — 2
b. dobry — 5 | dyskusyjny — 3 | zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	I. Fijasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Posłaniec	5		5	5		5		4	6
Miłość	3	4	6					4	6
Charly	4	4	4	4		4	4	5	5
Moja noc u Maud	5	4	3	5		4		4	5
Pamiętnik szalonej gospodyni	3		5			4			5
Ostia	4		5			4			4
On i ona	4				4	4		4	5
Przygody misia Yogi	4					3		4	5
Zaraza	3	3	4	2	4				4
Serce to samotny myśliwy	4		4		3	4		3	
Orzeł w klatce	3		3						3
Mój kochany Robinson	1							3	2

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peitz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). REDAKCJA: Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

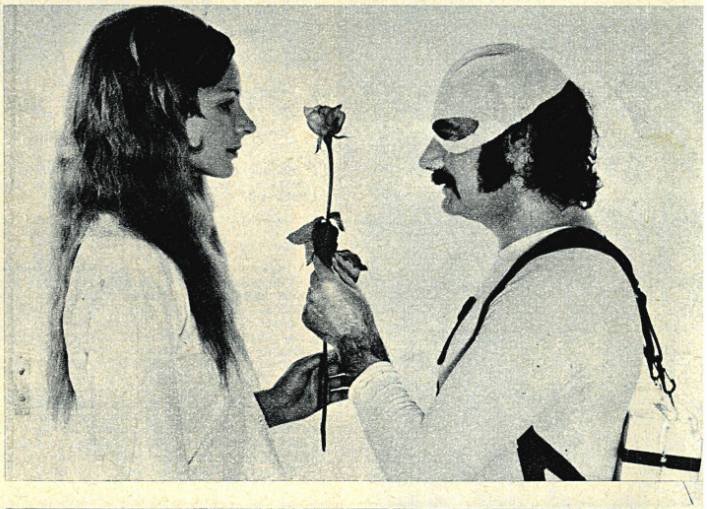
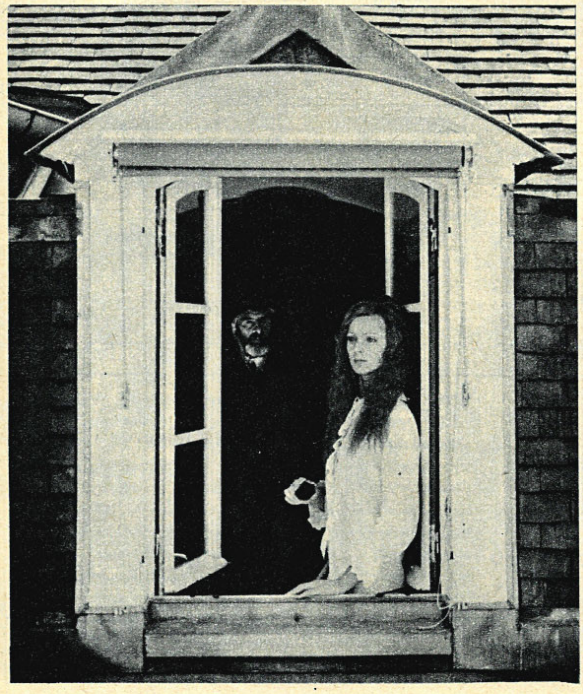
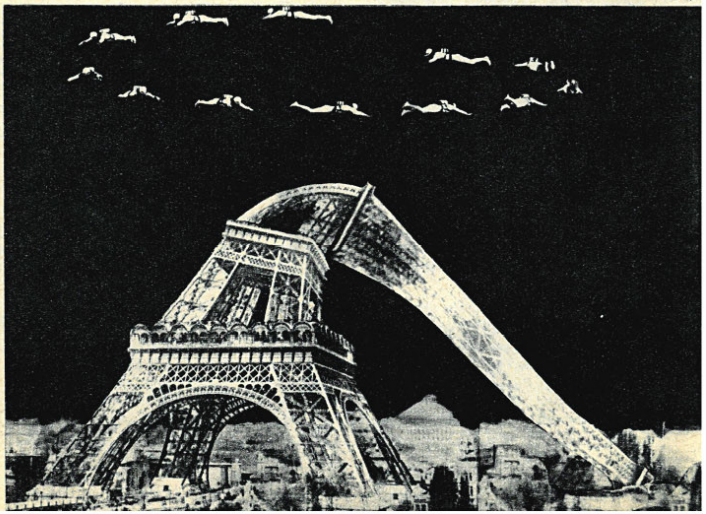
ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów, „Zespoły Filmowe", R. Sumik, archiwum. ZDJĘCIA ZAGRANICZNE: Lenfilm, Mosfilm (ZSRR), Filmowe Studio Barrandov (Czechosłowacja), „Cine-Tele-Revue" (Belgia), Nordisk Films (Dania), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Galatea, Titanus (Włochy), UPI, archiwum.

FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. ADMINISTRACJA: ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

Numer oddano do druku 13.V.1972 r. Zam. 4069 A-15

INDEKS 35904

„FANTORRO"

— taki jest tytuł nowego, zrealizowanego we Francji, filmu Jana Lenicy. Krótkometrażówka, wykonana techniką animowanych fotografii i utrzymana w stylu przygód „Fantomasa", opowiada groteskową historię pechowego „supermana". W rolach głównych występują: Stan Hayward i Merja Alanen. Film zostanie najprawdopodobniej wyświetlony podczas tegorocznego MFF w Krakowie.